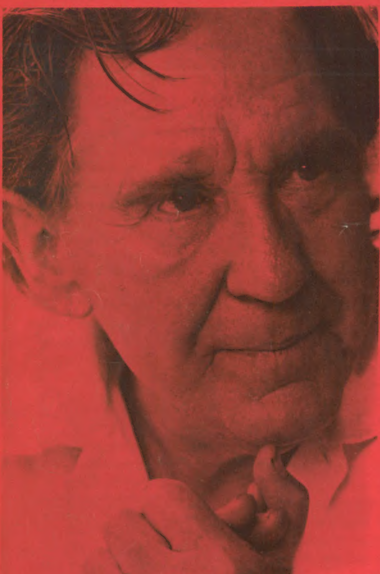
سینما ۵۳
۱۳ آذر ۵۳ ◆ ۱۰

سومین جشنواره جهانی فیلم تهران



B. must die

"HAY QUE MATAR A B"

Director: JOSE LUIS BORAU

ب باید بمیرد ساخته : خوزه لوئیس بورو



سلین و ژولی قایق‌سواری میکنند ساخته : ژاک ریوت

un film de Jacques RIVETTE

CÉLINE ET JULIE

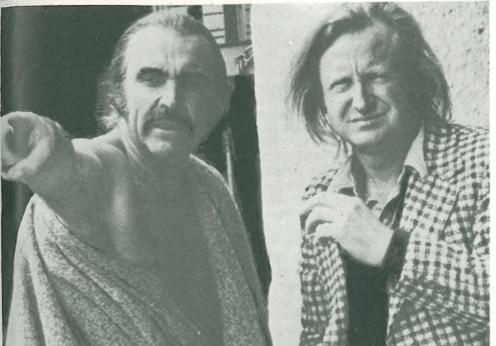
VONT EN BATEAU

جان بورمن

از آغاز تا «زاردوز»

JOHN BOORMAN





«جان‌بورمن» درسال ۱۹۳۳ درمیدلسکس شپرتون درحومه لندن بدنیا آمد. بعد ازترك مدرسه با دوستانش يك مغازه خشك‌شوئی بازکرد، درهفده سالگی منتقد فیلم يك مجله دختران بود، یکسال بعد دررادیومشغول گویندگی شد وبعد ازانجام خدمت وظیفه درسال ۱۹۵۵ بعنوان همکار مونتور به شبکه تلویزیونی پیوست وبعد ازدوسال مستند سازی درشبکه تلویزیونی جنوب درسال ۱۹٦۲ به شبکه تلویزیونی «بی بی سی» پیوست وسپس از او دعوت شد تا ریاست واحد فیلم مستند «بریستول» را قبول کند.

«بورمن» دراین دوران نوع‌جدیدی ازمستندسازی را راهگشا شد وپرداخت قراردادی وهمیشگی فیلم‌های مستند را طردکرد. دوفیلم ازاین دوران بنام‌های «همشهری ٦۳» ويك مجموعه شش قسمتی درباره زوجی درشهر بریستول بنام «تازه واردها» درسال ۱۹٦٤ تاحدودی جلب‌توجه‌کرد وبدین‌ترتیب «بورمن» ازشبکه «بی بی سی» مرخصی‌گرفت تا اولین فیلم طویلش بنام «اگر میتوانی ما را بگیرید» را بسازد.

کار «بورمن» درزمینه فیلم‌های: «پاپ» با آثار «ریچارد لستر» (شب يك روز سخت) و «پیتر یاتس» (تعطیلات تابستانی) تضاد آشکاری‌دارد. درفیلم «اگر میتوانی ما را بگیرید» گروه «دیو کلارك فایو» درنقش دسته‌ای هنرپیشه بدل بهمراه يك مانکن مشهور بنام «دایانا» ازدنیای تبلیغات وشهرت میگریزند. این فیلم ازقسمت‌های معمول موزیکال این نوع فیلم‌ها صرفنظر میکند وموزیك را فقط درهمراهی با تصاویر بکار میگیرد. «اگرمیتوانی ما را بگیرید» تنها فیلم طویل سیاه وسفید «بورمن» است و بادرنظرگرفتن‌این‌موضوع که او درفیلم‌های رنگی‌اش غالباً ازيك رنگ استفاده میکند، درحد خود جالب توجه است. طرح داستانی فیلم بهمراه موزیك‌گروه«دیو کلارك‌فایو» بطورآشکاری سبك تصویری فیلم را شکل میدهد. سبکی‌که پرانرژی ویکپارچه است. «بورمن» بدون‌آنکه به فنون نمایشی آشکار متوسل شود، ازمحل وقوعْ حوادث استفاده نشاط‌انگیزی میکند. او نقطه نظرهای شخصی خودرا حتی دريك طرح تجارتی نظیر این فیلم نیز حفظ میکند. افرادگروه «دایانا» همه ازترس اینکه مبادا! استثمار شوند به دنیائی خیالی وتنها جائی میگریزندکه امیدوارند درآن‌گوشه خلوتی بیابند.

بزرگترین نقص این‌فیلم بازی بچگانه «دیو کلارك فایو» است، درحالیکه بازی جالب «باربارا فریز» در نقش «دایانا» بعضی نقائص فیلم را ازنظر محو میکند. «بورمن» بعدازتهیه این فیلم درسال ۱۹٦٦ به شبکه تلویزیونی «بی. بی. سی» بازگشت وفیلمی تحقیقی وستایش‌آمیز درباره «گریفیث» ساخت، («گریفیث» کارگردانی‌که «بورمن» غالباً از او ستایش فراوانی میکند) ولی‌بعد سینمای تجارتی‌اورا میفریبد: «رابرت چارتوف» و «ایروین وینکلر» اورا تشویق میکنند تا برای ساختن فیلم «درست به هدف» به لوس‌آنجلس سفر کند. «بورمن» درباره این فیلم‌گفته است‌که‌کوششی داشته تا خشونت عواطف‌بشررابوسیله زندگی‌آمریکائی‌ها نشان دهد.

ترکیب‌های تصویری فیلم هشداردهنده وحاوی نشانه‌هائی ازخشونت نهفته است‌که گاه بگاه درلحظات غیرمنتظره به انفجار میرسند. فصلْ افتتاحیه فیلم خیره‌کننده است وبیننده را دردنیای «واکر» کانگستر فرو میبرد وجزئیات ماجرا باگسترش داستان آشکار می‌شوند.

«لی ماروین» بازیگر فیلم «درست به هدف» یکبار دیگرهم با «بورمن» درفیلم «جهنم دراقیانوس آرام» همکاری میکند، فیلم تازه کار برجسته‌ئی از «بورمن» بودکه طی آن با پرداختن به دوشخصیت در يك فیلم طویل تمامی استعدادهای «بورمن» را درخلق فضا وزمان‌سنجی بازگو میکرد. ماجراهای فیلم‌که در جزیره مطرودی درطول جنگ جهانی‌دوم اتفاق میافتد، خصومت ودر انتها مصالحه آرام میان يك افسر نیروی دریائی ژاپن را بازگو میکند. «ماروین» خود قبلاً درنیروی دریائی آمریکا خدمت‌کرده بود. و «توشیرو میفونه» نیز درگذشته بمدت هفت سال يك افسر جزء نیروی دریائی بود. ازین‌رو هردو بازیگر برای‌تکمیل واقعیت خشن میزانسن «بورمن» قادربودند ازتجربیات شخصی خودکمك بگیرند. پیشنهاد «هاوائی» بعنوان محل‌فیلمبرداری به لحاظ مناظرآشنایش‌ازطرف«بورمن» رد شد، وبجای آن پنج جزیره «پالو» دراقیانوس آرام برای‌فیلمبرداری‌انتخاب شد. بسیاری‌ازقسمت‌های فیلم دربزرگترین‌جزیره ازجزایرپنجگانه بانام «کرور» فیلمبرداری شد. دراطراف نواحی، اسلحه‌های فراوانی بطور پراکنده موجود بودکه بعد ازپرداخت وصیقلی ازآن‌ها درصحنه اردوگاه بمباران‌شده فصل‌نهائی‌استفاده شد. ازطرفی دراین صحنه بقایای مرکز ارتباطات نیروی دریائی ژاپن‌که درجزیره «کرور» قرارداشت مورد استفاده قرارگرفت.

این فیلم آشکارترین شکل دنیای «بورمن» است، دنیائی‌که درآن دوشخصیت تحت ماجراهای دشوار ورنج‌آوری دربوته آزمون نهائی قرار میگیرند. متأسفانه ساخت دایره مانند داستان فیلم بخاطر پایانی تحمیلی‌که «بورمن» درنمایش‌اولیه فیلم درلندن متوجه آن شده بود لطمه دیده است. (درتمام فیلمهایش «بورمن» درانتهای فیلم مارا به نحوی به يك‌آغازدیگر میرساند).

درفیلمنامه اصلی «بورمن» «ماروین» درانتها به «میفونه» حمله میکند وبالاخره ازکشتن او صرفنظر کرده وازآنجا دور میشود. اماکمپانی تهیه‌کننده فیلم که ازوجود این پایان بی‌معنی درفیلم هراسان شده بود يك نمای اضافی انفجار به فیلم اضافه‌کردکه فرضاً نشان میدهد، وقتی دوشخصیت اصلی دوباره دشمنی را ازسر میگیرند دراثر انفجارکشته میشوند. «بورمن» درمورد این صحنه اظهار میدارد: «این اشتباه است‌که‌گمان کنیم این حادثه همه چیزرا حل خواهدکرد!»

درسال ۱۹٦۹ «بورمن» به انگلستان بازگشت و «آخرین لئو» را که از روی نمایشنامه‌ی تك پرده‌ای «جورج تابوری» بنام «پرنس» است بصورت فیلم درآورد. این فیلم را تماماً درمحل‌های واقعی ودر خیابانی نزدیك «ناتینگ هیل‌گیت» بنام «لاتایمررود» که برای نوسازی ساختمانهارا خالی ازسکنه‌کرده‌بودند، فیلمبرداری نمودند. موضوع فیلم «آخرین لئو» شباهتهائی به مضمون فیلم «درست به هدف» خصوصاً درباره‌کمبودهای عاطفی دارد: آخرین‌عضو يك‌خانواده اشرافی را نشان میدهدکه به قصرخانوادگی‌اش‌که در حال زوال است بازمیگردد و باکوشش‌های بی‌فرجامش بخاطر تشريك مساعی باافراد محله‌ئی‌که محل سکونتشان را ازدست داده‌اند، سعی میکند احساسات بشردوستی‌اش

را زنده‌کند، «رنگ» کماکان دراین اثر «بورمن» نیز سهم مؤثری دارد. رنگ‌های مورد استفاده فیلم سیاه، خاکستری و آبی‌است. بعدازتوالی چنین‌رنگهائی وقتی درصحنه‌ایکه «لئو» خانه‌اش را با دینامیت منفجر میکند (انفجار با رنگ قرمز)، فصلی‌حقیقتاً تکان‌دهنده را سبب میشود.

«بورمن» شخصاً فیلم «آخرین لئو» را یك‌کمدی میداند، بعضی قسمت‌های فیلم بطورساده هجوآمیز هستند، نظیر صحنه حمام همگانی ولی بعضی قسمت‌های دیگر نظیر ظلم وستمی‌که صاحب ملك برمستأجرین سیاهپوستش روا میدارد (که «لئو» ابتدا آن را ازطریق تلسکوپ می‌بیند) به‌رو ش‌تمثیلی پرداخت شده‌اند وخیلی جدی بنظر می‌آیند. ماجراهای فیلم «آخرین لئو» تماماً درتخیل «بورمن» میگذرد. باآنکه فیلم ازنظرتصویری وشخصیت‌پردازی همواره ازجنبه‌ئی ابداعی برخوردارست، معهذا تأثیرکلی فیلم بسیار ابهام‌آور است. با وجودیکه این فیلم ازفستیوال کان جایزه هم بدست آورد، معهذا ازنظر تجارتی درآمریکا وانگلستان‌کاملاً ناموفق بود وفقط درپاریس موفقیتی نسبی ازنظر تجارتی بدست آورد. غالباً «بورمن» را مورد انتقاد قرار داده‌اند که از خشونت به‌حد افراط آمیزی درفیلمهایش سود می‌برد، ولی خشونت نیروئی است‌که «بورمن» بطورضمنی بآن علاقمند است. او خود دراین باره میگوید:

«فیلم‌های من در دنیای متفاوتی میگذرند ومن سعی میکنم درآن‌ها منظره‌ای بیابم‌که تا حدی با دنیای امروز ما شباهت داشته باشد.»

بعد از «آخرین لئو» وقتی «بورمن» نتوانست برای طرح جدیدش «سلطان زنگ‌ها» سرمایه لازم را تدارك ببیند، ازاین‌رو بجای آن به تهیه فیلمی ازنوول «رهائی» اثر «جیمز دیکی» روی آورد.

«رهائی» (نجات یافتگان) کاملترین بیانیه اعتقادات «بورمن» ودرتمام جزئیات ساختمان وطرح خوش‌تراش است وبطور شگفت‌آوری وفادار به اثر «دیکی».

درفیلم «رهائی» «رنگ» ویژگی‌خاصی به‌تصاویر فیلم داده است. به‌جنگل متراکمی‌که رودخانه را دربرگرفته تقریباً حالت انسانی داده شده است واین امر بیشتر به وحشت شخصیت‌ها می‌افزایدکه بآرامی تحت نظارت ومراقبت قرارگرفته شده‌اند نظیر قهرمانان تمام فیلم‌های «بورمن». دراین فیلم نیز شهری‌ها درانتهای فیلم ناچار میگردند به‌خود بنگرند و با وحشت‌های درونی‌اشان مواجه شوند. هیجان واضطراب درفیلم «رهائی» بعضی‌اوقات غیرقابل تحمل‌است. کارگردانی فیلم چنان درست ودقیق است‌که بیننده میتواند حتی کوچکترین تشنج درد را درپای شکسته «لوئیس» در مسیر آب حس‌کند.

«بورمن» بعد از «رهائی» مشغول فیلمبرداری داستان علمی وتخیلی «زاردوز» در ایرلند شدکه در جشنواره سوم جهانی فیلم تهران پیش روی علاقمندان آثار اوست. تمایل شدید «بورمن» به‌استفاده ازتمثیل‌ها مورد تأیید وقبول همگان قرار نمیگیرد واین موضوع شاید تاحدی دلیل فقدان معروفیت واشتهار او باشد. بدون شك «بورمن» یکی‌از با استعدادترین ومستقل‌ترین کارگردانان سینمای تجارتی است وفیلمسازی است‌که ازترس‌های عمیق شهری ما با دقت ودرستی یك جراح ماهر بهره‌برداری میکند.

درباره روال کارش درفیلم «زاردوز» حرفهایش را به‌دقت درباره آخرین اثرش مرور می‌کنیم.



گفتگو با:

جان‌بورمن

درباره: زاردوز

ZARDOZ

— زاردوز نخستین فیلمی‌است‌که سناریوی آنرا به‌تنهائی وبدون‌همکاری سناریست همیشگی خود «بیل استیر» نوشته‌اید. درحالیکه قبلاً درساختن فیلمهایتان ازسناریوی دیگران یا رمانهای اقتباس شده استفاده میکردید.

جان بورمن — تصورمیکنم این امر نوعی پیشرفت درکار فیلمسازی است تا بتوانم ازاین طریق‌کنترل بیشتری روی فیلمهای خود داشته باشم. من همیشه درنوشتن سناریوی فیلمهایم با سناریستها همکاری داشته‌ام. داستان «زاردوز» ازمدتها پیش فکرمرا بخود مشغول داشته بود. طوری با این سوژه وابستگی‌داشتم‌که نمیتوانستم درنوشتن‌آن باکسی همکاری‌کنم. بااینکه سوژه مشکلی بود ومیبایستی آینده را درآن پیش‌بینی کرد. دریك داستان مربوط قرن هیجدهم‌کافی است‌که دکوراتورها صحنه را مطابق با زمان بسازند ولی ازآینده کسی چیزی نمیداند. با اینحال «بیل‌استیر» درتنظیم داستان وساختن دکورهای «زاردوز» بمن خیلی‌کمك‌کرد.

— «زاردوز» تقریباً دنباله تم «نجات یافتگان» را دارد. با این تفاوت‌که این‌بار داستان درآینده میگذرد چرا سال ۲۲۹۳ را برای تجسم آینده انتخاب‌کرده‌اید؟

جان بورمن — مهم این بود که ساکنان «ورتکس» مدتی طولانی زندگی‌کرده باشند زیرا اگرآنها فقط صد سال زندگی‌کرده‌بودند، تجربیاتشان زیاد با تجربیات ما تفاوت نداشت. قصد ساکنان «ورتکس» تنها حفظ تمدن بشر نیست بلکه آنها درجستجوی‌یافتن راه حل برای مسائلی هستندکه قرنها بشر با آن دست بگریبان بوده است. بهمین‌جهت زمانی طولانی لازم‌است تا انسان بتواند طی تجربیات‌گوناگون راه حلی برای این مسائل پیداکند.

— آیا درارائه سیستم‌اجتماعی پرسوناژهای فیلم قصد خاصی داشته‌اید؟ «زد» سمبول پلیس یا ارتش نیست؟

جان بورمن — نه، تصورنمیکنم. درواقع «زد» پرسوناژی است‌که درتمام جوامع نظیرش را می‌توان یافت. آدمهائی‌که ازتمام امکانات برای اثبات برتربودن خود استفاده میکنند. او یك پلیس نیست. سربازی است‌که بنام خداوند وبخاطر کشورش میجنگد. درحالیکه جنگ‌هدف دیگری غیرازآنچه او فکرمیکند دارد. درست مثل سربازان‌آمریکائی‌که درجنگ ویتنام شرکت داشتند.

— در«ورتکس» نیزتم همیشگی‌فیلمهایتان یعنی یك جامعه منزوی و دور ازدسترس دیده می‌شود.

جان بورمن — من همیشه فکرکرده‌ام دنیا برای زندگی جای غیرقابل تحملی است، بهمین جهت درفکر پیداکردن جای بهتری بوده‌ام. خودم را دراین دنیا غریب حس میکنم ودراین اندیشه‌ام‌که درجزیره‌ای دور ازسایرین زندگی کنم، تا دنیای تازه‌ای با شرایط بهتربسازم. همه ما طوری زندگی میکنیم‌که‌گوئی‌نخواهیم مرد، درصورتیکه اگرهمیشه بمرگی میاندیشیدیم‌که هرلحظه ممکن‌است بسراغمان بیاید زندگی قابل تحمل‌تر میشد.

— در «زاردوز» زنها راجع به سرنوشت مردهاتصمیم میگیرند وبطور‌کلی درمردها رفتار زنانه دیده میشود.

جان بورمن — تصورمیکنم این امرنشانه‌ای از واقعیتهای زندگی امروز است، که مسلماً درآینده شدت بیشتری خواهد یافت. مردان امروز خصلت زنهارا پیداکرده‌اند و زنها بجای مردان فرمانروائی میکنند.

— «شون‌کانری» نقش اول فیلم شما را بازی میکند. گویا درآغاز قصد داشته‌اید از «لی ماروین» استفاده‌کنید؟

جان بورمن — بله، درآغاز باو فکرکرده بودم ولی هرقدر سناریو جلو میرفت میدیدم برای ایفای این‌نقش کمتر مناسب‌است. بعد بفکر «برت رینولدز» افتادم‌که خصوصیات‌جسمانی‌اش مطابق با قهرمان داستان بود. سرانجام نقش را به «شون‌کانری» دادم که علاوه برداشتن خصوصیات جسمانی، آکتورباهوش‌وپراستعدادی است.

— درحال حاضر پروژه تازه‌ای دردست ندارید؟

جان بورمن — خیر «زاردوز» مرا بکلی ازپا درآورد. فیلمبرداری آن طولانی وخسته‌کننده بود. ولی مسلماً فیلم بعدی من یك فیلم تخیلی درباره آینده نخواهد بود.

علاقمندان سینما و خبرنگاران سئوالات بسیاری درباره جشنواره دارند که نقل قسمت‌هائی ازگفتگو با دبیر کل جشنواره جهانی تهران «هژیر داریوش» (شماره یازدهم شهریورماه مجله «سینما۵۳») می‌تواند جوابگوی بسیاری ازاین سئوالات باشد .

با «هژیر داریوش» درباره سومین جشنواره جهانی فیلم تهران

■ سومین دوره جشنواره تهران، درمقایسه با رویداد سال قبل ، نمایشگر چه تغییراتی خواهد بود ؟

– وقتی نوزادی بدنیا میآید یك سلسله مشخصه‌های « ژنتیك » و یك مجتمع برنامه‌های «بیولوژیك» با خود بهمراه دارد . بعد ، مسئله رشد این‌نوزاد به این معنی‌است که شرایطی‌فراهم آید که این مشخصه‌ها و برنامه‌ها به بهترین و وسیعترین شکل نمودارشود وتحقق یابد.

درمورد این طفل نمی‌توان سال به سال صحبت از تغییر، عوض‌شدن، کرد.

چیزی در او قاعدتاً عوض نمیشود ، بلکه آنچه دارد پرورش ونمود می‌یابد.

درمورد جشنواره جهانی فیلم تهران نیز باید بگوییم که این جشنواره (این نوزاد) با یك سلسله مشخصه‌های ژنتیك متولد شد. کوشش‌های امروزی ما براین‌نیست که این‌مشخصه‌هارا نابود کنیم یا پس بزنیم ، یا سعی درایجاد مشخصه‌های جدید داشته باشیم .

هدف ما اینست که این جشنواره بتواند به رساترین وبارورترین شکل مشخصه‌های بنیادیش را پرورش دهد ونمودار سازد ، یا به عبارت دیگر ، به‌تمامی‌ابعاد هویت خاص‌خودش‌نایل‌شود.

اما این مشخصه‌های باصطلاح «ژنتیك» کدامند ؟ دروهله اول ، این جشنواره تعلق به سینمای انسانی وانسان‌دوست دارد ، ومیخواهد که این نوع سینما را تقویت وتشویق‌کند . و بهرحال ازجشنواره تازه سالی‌که درایران، یعنی در بطن یك فرهنگ چند هزار ساله انسانی ، بوجود میآید نمی‌توان جز این انتظاری داشت.

دروهله دوم ، این جشنواره میخواهد ازطریق استمرارش باعث شودکه سینما ، سینمای واجد ارزشهای‌انسانی‌وفرهنگی‌وهنری، فقط دراختیار غرب نباشد، ودربرنامه‌هایش‌میان صنایع سینمائی کشورهای پیشرفته صنعتی ، ومثلاً آنچه در یك اصطلاح غلط و دلبخواهی ، سینماهای نوخاسته «دنیای سوم» می‌نامیم ، بالفرض آسیا وافریقا وآمریکای جنوبی ، ایجاد تعادل کند .

شما می‌توانید اعتراض‌کنیدکه اولاً یك جشنواره قادر به ایجاد صنایع ملی سینمائی با ارزش‌نیست ویك سلسله ملاحظات‌بغرنج‌اقتصادی وفرهنگی‌وسیاسی درهرسرزمین درباره سرنوشت وماهیت سینما تصمیم میگیرد ، وثانیاً درشرایطی که سینمای غربی از نظرکمی وکیفی در حال حاضر برتری چشمگیری دارد چطور می‌توان دربرنامه‌ریزی یك جشنواره سال ۱۹۷۴ به‌چنین تعادلی رسید؟ پاسخ من دربرابرسئوال اول‌اینست که درطی بیشتر ازبیست سال عمرسینمائی دیده‌ام که چطور درسرزمین‌های مختلف شرقی ، در چهارچوب سینما ، جرقه‌های تابناکی زده شده که بعلت آماده نبودن محیط خیلی زود به‌تاریکی گرائیده ـ جشنواره تهران تاآنجاکه توانائی دارد میخواهدکه این جرقه‌ها بماند وتبدیل به شعله شود .

جشنواره تهران وظیفه دارد که نگذارد هنر خالد صدیق‌ها ، شهید ثالث‌ها و دیگرانی‌که درآینده‌کشف خواهد کرد در زیر فشار عدم حساسیت‌ها ، بی‌اعتنائی‌ها ، مقتضیات اقتصادی لحظه وعوامل دیگرلگدکوب شود وازبین‌برود. اگر جشنواره تهران دامنه فعالیتی آنچنان‌وسیع پیداکندکه بتواند هرسال تعداد قابل ملاحظه‌ای ازاین جرقه‌ها را ، درلابلای خزه‌ها ، بیابد و به نحوی چشمگیر تشویق کند، بالمآل به ایجاد شاخه‌های با ارزش درصنایع سینمائی‌این‌کشورها کمك‌کرده است . اما درمورد دوم سئوال شما حق دارید بگوئیدکه امروزه سینمای غرب‌ازنظر کمیت وکیفیت برتری‌کامل دارد ، ومثلاً اگر درقسمت مسابقه بخواهیم تعادلی راکه دربالا ذکرشد ایجادکنیم به‌ارزش‌کلی «مسابقه» لطمه زده‌ایم .

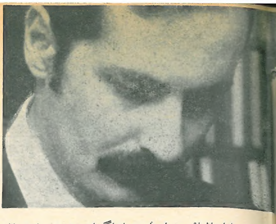
دراینجا منظور من از ایجاد تعادل نه در درون یك برنامه معین ، بلکه باتوجه به مجموعه برنامه‌های یك جشنواره است . مثلاً اگر امسال دوهنرمندارجمند سینمای‌ایالات‌متحده واروپای شرقی تجلیل میشوند ، درکنارشان چشم‌اندازی ازسینما درآسیا گسترده میشود ونیزکوششهای سینمائی ایران درچند سال اخیر عرضه میگردد. منظور من ازایجاد تعادل این است .

دروهله سوم ، جشنواره تهران رویدادی «مردمی» Popular است که از توجه و علاقه واستقبال علاقمندان سینما وفرهنگ در ایران تغذیه میکند . (دقت کنیدکه من کلمه «مردمی» را بمعنای واقعیش بکار می‌برم . این دقت لازم است ، چرا کــه متأسفانه امروزه این لغت ، بخصوص درکارهای تجارتی و تبلیغاتی ، در مواردی‌بکارمی‌رودکه بجایش کلمه «مردم‌فریب» بیشترمناسب است) بهرحال ، توجه به‌این‌مشخصه باعث میشود که برگزارکنندگان جشنواره در برنامه‌ریزی‌کارشان به مردم ، وبخصوص به آن طبقه خاصی ازمردم‌که همیشه به سینما علاقــه بیشتری نشان داده یعنی جوانان ودانشجویان ، توجه داشته باشند . مثلاً برنامه‌های مروردرآثار که هرسال ترتیب داده میشود به این خاطر است که جماعت سینماروی ایرانی باشاخه‌هائی‌ازتاریخ وهنرسینماکه درگذشته به سرزمین‌ما نرسیده ، یا رسیده اما بعلت ضعف فرهنگ سینمائی‌درسالهای پیشین به‌آن توجه نشده ، آشنا شود. باز مثلاً ، برنامه‌هائی‌که‌بنام«جشنوارهٔ جشنواره‌ها»ازامسال آغازمیشود فقط به‌تماشاگرایرانی چشم دوخته . درحالیکه متأسفانه کیفیت نمایش سینمائی در ایران درنازلترین سطح است ، وپرده سینماهای عمومی ما در اکثر موارد اختصاص به عرضه فیلمهای درجه سوم ودرجه چهارم دارد ، بنظر ما تنها راه حل عملی (والبته بسیارمشکل ازنظر تشکیلات‌جشنواره) برای‌تقدیم تعداد قابل‌توجهی ازآثارموفق سینمائی سال (وازکشورهای‌مختلف، نه فقط ازآمریکا وایتالیا) ایجاد همین برنامه «جشنواره‌ها» ، بود . (هدف دیگر این بودکه افرادی‌کــه مایلند درباره‌کیفیت‌کلی فیلمهای جشنواره تهران قضاوت‌کنند، اما درعین حال امکان آشنائی با جشنواره‌های دیگررا ندارند بتوانند با نمونه‌های طراز اول آثار عرضه شده دراین جشنواره‌ها آشنا شوند . اما این هدف، البته ، کاملاً درمرتبه دوم اهمیت قرار دارد) .

■ آیا اهمیتی‌که برای توجه و استقبال تماشاگران قائلید ، این‌خطررا نداردکه جشنواره دربرنامــه ریزی بیشتر به فیلمهای مشهور و «ارزشهای مطمئن» روکند ، ویا حتی دچار آسان‌پسندی شود ؟

– نه دربرنامه مسابقه ونه‌دردیگربرنامه‌های جشنواره تهران سابقه نداشته و سابقه نخواهد داشت‌که فیلمی به‌دلیل ارزشهای‌تجارتی یاامکان اقبال وسیع عامه پذیرفته شود . برای این‌کار «بازار فیلم» را داریم‌که‌کارش را خوب انجام میدهد ، وفیلمهایش نه درمعرض تماشای عمومی بلکه به‌قضاوت تجاروخریداران‌وتوزیع‌کنندگان سینماگذاشته میشود .

اما من منظور شما را ازاین سئوال اینطور میفهمم‌که آیا مثلاً جشنواره به فیلمهائی‌که نام یك‌کارگردان مشهوررا برخود دارند بیشتر از آثار فیلمسازان هنوز ناشناس توجه نمیکند؟ وآیا مثلاً درحالیکه میدانیم فیلمهای‌آمریکائی



یا ایتالیائی درایران تماشاگران‌بیشتری‌را به‌سالن نمایش میکشانند تا چه حد به نمایش تعداد قابل توجهی ازآثار صنایع سینمائی ناشناس رغبت خواهیم داشت ؟ وملاحظات دیگری ازاین‌قبیل. بگذارید بصراحت بگویم که بنظرمن یك‌جشنواره سینمائی قبل ازهرچیز جای‌کشف استعدادهای تازه وفیلمهای تازه است .

برگمان را جشنواره کان در ۱۹۵۶ کشف کرد و «برگمان» حالا دیگر برای شناخته‌شدن، تأیید وتحسین‌شدن به هیچ جشنواره‌ئی ، به هیچ هیئت داوری وهیچ منتقدی احتیاج ندارد . اما «لطفی‌آکاد» و«خالدصدیق» ، «بهرام‌بیضائی» و «سهراب شهید ثالث»را جشنواره تهران‌کشف میکند وبرآنها ارج می‌نهد واین‌هم درآینده این فیلمسازان اثرمثبت میگذارد (مثلاً ازاین طریق که دیگر برای محافل حرفه‌ئی وحتی مردم ناشناخته نیستند، ودرکارشان هم ازامکانات بیشتری بهره میگیرند) وهم بالمآل شناساندن آنهاکمکی به‌گسترده‌ترشدن بیان سینمائی ویا لااقل تقویت سینماهای نوخاسته ملی آنان است.

شاید بتوان‌گفت‌که مثلاً در قسمت مسابقه، جشنواره تهران درشرایط ارزش مشابه ، باید کفه ترازو را بنفع فیلم ناشناخته ، کارگردان تازه‌کار یا صنعت سینمائی جوان سنگین‌تر کند. منظور من از «شرایط ارزش مشابه» اینست‌که بهرحال درقسمت مسابقه فیلمها باید ازیك‌حداقل ارزش انسانی وسینمائی برخوردار باشند . هیچ کمیته انتخابی نمیتواند فیلمی را علی‌رغم این نکته‌که درآن‌ارزش‌وامتیازخاصی‌نمی‌بیند بصرف اینکه متعلق به این‌کارگردان تازه‌کار یا آن صنعت سینمای ملی ناشناخته است دربرنامه بگذارد . اینها همه توضیح واضحات است ، که باز بایدتکرارشود.کافی‌است جنجالی‌راکه‌درباره انتخاب فیلمهای ایرانی جشنواره دوم براه افتاد، بیاد بیاوریم . گفتند چرا فیلمها ازبخش دولتی انتخاب شده وچرا بخش‌خصوصی فیلمی‌درمسابقه ندارد ، ویك لحظه به این اندیشه نبودندکه آن یازده نفری‌که فیلمهارا دیده‌اند آنها را به‌دولتی وخصوصی تقسیم نکرده‌اند ، فقط در برخی ارزشهایی دیده‌اند ودربعضی دیگر امتیازی بحد کافی‌که‌جوازورودکار به مسابقه‌باشد، نیافته‌اند.

اما البته این‌کافی نیست‌که فقط برگزار-کنندگان جشنواره و مثلاً هیئت داوری رسمی بدنبال‌کشف‌ارزشهای تازه وناشناخته باشند- این روحیه (که بارزترین مشخصه هر«فستیوالیه» است ، چه روزنامه‌نگار وچه تماشاگر عادی) باید درشرکت‌کنندگان درجشنواره تهران نیز تقویت شود ، وبراهمیت آن تأکیدگردد. درسال گذشته درجشنواره تهران ، نمایش شاهکارهائی چون « سندباد » و « کانون گرم خانواده » و « مهاجران » و « سرزمین نو » وغیره وغیره درسکوت ، درخلاء وبدون هیچ واکنش‌انتقادی وفکری برگزارشد چراکه اینها ارزشهای ازقبل مطمئن نبودند . حتی دریك برنامه تلویزیونی بنام«جنگ سینما» که به‌بررسی‌فیلمهای‌جشنواره اختصاص‌داشت لحظه‌ئی‌را بخاطرمیآورم : آقائی رو به تماشاگران‌کرد وپرسید : «آخر درکجای دنیا میآیند فیلمی مثل عروس‌را دربرنامه مسابقه یك جشنواره میگذارند؟» واین همان فیلمی بود که بدنبال نمایشش دراینجا ، چندین جشنواره سینمائی دراروپا وآمریکا با ما تماس‌گرفتند و فیلم‌را برای‌برنامه خودشان خواستند و با اجازه تهیه‌کننده نمایش دادند .

منظور من اینست : اینکه مسئولان یك جشنواره وکمیته انتخاب‌آن بدانندکه مثلاً فیلم «خبرنگار» آنتونیونی لابد ارزشهائی دارد وحتماً برای نمایش درجشنواره مناسب است ، به هیچ میزان شعور وفرهنگ سینمائی یا حتی فقط شعور و فرهنگ ، احتیاج ندارد . کافی است روزنامه‌ها را خوانده باشید واسم این آدم چند بار بگوشتان خورده باشد تا بدانید که کارگردان مشهوری است . بعد اینکه فیلم بدستتان میرسد یا نه ، باز ارتباطی‌به‌شعورندارد، بلکه بستگی دارد به‌اینکه هم‌کارگردان ، هم تهیه‌کننده ، هم توزیع‌کننده فیلم دراین منطقه ازدنیا وهم توزیع‌کننده جهانی با نمایش فیلم درجشنواره موافق باشند ، چون مخالفت حتی یکی‌ازآنهاکافی‌است‌که فیلم دربرنامه نیاید[1].

اما درمراجعه به فیلمهای ناشناخته ، دیگر نمیتوان به محفوظات متکی بود . اینجا پای معلومات‌وسابقه وتجربه‌وشعوردرقضاوت سینمائی بمیان میآید وباعث میشودکه‌کمیته انتخاب مثلاً «یك اتفاق ساده» و «عروس» و «سندباد» و «کانون گرم خانواده» را بپذیرد و ایکس و ایگرگ را ردکند .

■ **گروهی برنامه‌های جشنواره را زیاده ازحدمتنوع‌وبرنامه‌هارافشرده میدانند ومیگویند که قادر نیستند همه برنامه‌ها را ببینند . این عده پیشنهاد میکنند که زمان جشنواره طولانی‌تر وتعداد برنامه‌ها کمتر شود . عقیدهٔ شما چیست ؟**

– به این میماندکه به «لوور» اعتراض شودکه چرا آثار هنریش بسیار بیشتر ازمقداری است‌که یك تماشاگر میتواند حتی درمدت دو سه هفته ببیند ! ویا به‌یك ناشربزرگ خرده بگیریم که چرا تعداد کتابهائی‌که منتشر میکند ازآن مقدارکه ما می‌توانیم بخوانیم بیشتر است!

بهرحال علی‌رغم این نکته‌که این‌اعتراض بنظر من منطقی نمیآید ، میخواهم اطمینان دهم که جشنواره تهران درجهت تبدیل به‌یك «سوپر مارکت» وسیع سینمائی حرکت نمی‌کند ، اما درعین حال نمیخواهد یك «بوتیك» اختصاصی برای‌گروههای محدودی ازتماشاگران داخلی وشرکت‌کنندگان خارجی باشد - اهمیت یك جشنواره نه فقط به‌کیفیت فیلمها بلکه به ابعاد فیزیکی آن جشنواره نیز بستگی دارد . هدف ، این نیست‌که جشنواره تهران چیزی در ردیف یکی ازدویست جشنواره‌های مختلف وکمابیش محدودی باشدکه درهمه جا برگزار میشوند ، بلکه هدف اینست‌که تا سال ۱۹۷۸ یکی از دو جشنواره بزرگ سینمائی جهان باشد، بدون‌آنکه الزاماً راه پیشرفت وفرمولها وسلیقه‌ها وخط مشی‌های آن یك جشنواره دیگر را تقلیدکند . برعکس من تصور میکنم‌که جشنواره تهران رویدادی است «متفاوت» که تفاوت‌هایش را موقعیت جغرافیائی ومشخصات ملی ما تعیین می‌کند .

امادرموردطولانی‌ترکردن زمان‌جشنواره، میدانیدکه دراین جهت قدم برمیداریم وامسال مدت جشنواره به دوازده روز رسیده است و انشاءالله بتدریج(شاید درطی سه سال) این مدت را به پانزده روز خواهیم رسانیدکه حداکثر مجازی‌است‌که برای‌جشنواره‌های مسابقه‌ئی فعلاً درمقررات عمومی «فیاپف» پیش‌بینی شده‌است.

شاید لازم به توضیح باشدکه مسئله بظاهر ساده تعداد روزهای یك جشنواره بزرگ ، در حقیقت موضوع بغرنجی است‌که بیشتر ازهمه به بودجه وامکانات تشکیلاتی ومسائلی از این قبیل ارتباط دارد.

بهرصورت ، این نکته نیز بایدگفته شودکه جشنواره صرف‌نظر ازوظیفه کشف وعرضه آثار با ارزش ، این هدف را نیز دنبال میکندکه هربار تصویرکامل وجامعی ازچگونگی خلاقیت سینمائی امروزی درمناطق مختلف جهان دربرابر چشمان شرکت‌کننده‌بگستراند. طبیعتاً، ومتأسفانه این ارزش عظیم اطلاعاتی بدست نخواهد آمد مگرآنکه خودرا به نمایش تك‌وتوکی شاهکار وآثار باصطلاح دارای‌کیفیات مطمئن وازقبل پذیرفته شده محدود نکنیم . روزیکه جشنواره‌ها جستجوی خودرا فقط دراین چهارچوب تنگ محدودکنند ، درواقع تمام «دلائل وجودی» خودرا برای‌کمك به هنر وبیان سینمائی واشاعه فرهنگ سینمائی درمیان مردم ازدست داده‌اند.

---

(۱) فیلم «خبرنگار» اثر آنتونیونی بعلت‌اختلاف نظر بین‌کارگردان وشرکت تهیه‌کننده برسرچگونگی تدوین آن هنوز آماده نمایش نیست وگویا درماه فوریه سال آینده آماده خواهد شد .

سینمای سری‌لانکا در یك ارزیابی

«سیلان» جزیره‌ایست درجنوبی‌ترین سرحد هند، که درسال ۱۹۷۲ رسماً به «سری‌لانکا» تغییرنام داد، این زمان، درعین حال، بیست‌وپنجمین سالروز تولد سینمای «سینهالا» دراین‌کشور بود.
روند فیلمسازی سیلان درحیات نیمقرنی خود مقیاسهائی نسبتاً خرد داشته است، دراین مدت حدود ۲۵۰ فیلم تولید شده است‌که یك رقم میانگین سالی ده فیلم را نشان میدهد، مع‌الوصف با همین معیارهای ناچیز بایدگفت‌که دراین میان شماره فیلمهای اصالتاً «سینهالی» (سیلانی) از شماره انگشتان یکدست تجاوز نمیکند.

ABOUT THE CINEMA OF "SRI LANKA"

ترجمه: جمشید اکرمی

سری‌لانکا کشورکوچکی‌است با یك‌آهنگ شتابان افزایش جمعیت، شماره نفوس‌کنونی این جزیره از ۱۵ میلیون هم فراتر میرود. کیش و فرهنگ مسلط کشور، بودائی است. مهمترین اقلیت کشور در شمال جزیره سکنی گزیده است و به‌زبان «تامل» تکلم میکند، اینان فیلمهای مورد علاقه خود را از «مدرس» انتظار میکشند. گرایشی به تماشای فیلمهای «سینهالی» تولید خود جزیره ندارند.

فیلمسازی تجاری در«سینهالا» اندازه‌هائی کوچك دارد. کوشش اساسی این‌نوع فیلمسازی، تقلید از سنتهای نخنما و آزموده شده استیل فیلمسازی در جنوب هندوستان است، یا آنکه اساساً چشم به‌استیل و شیوه بخصوصی ندارند و صرفاً میکوشند ستارگان محبوب و توده پسند را در فیلمهای «فرمولی» شرکت دهند که این نیز نوع شایعتر فیلمسازی در جنوب هند است. در عین‌حال فیلمهای هندی و«تامل» هم به‌زبان «سینهالی» دوبله و نمایش داده میشوند. وجود چنین وضعی، مانع محکم ودشوار رشد یك‌صنعت فیلمسازی بومی در کشوری است که صاحب مزیتهای درخور اعتنای طبیعی وفرهنگی‌مشخص ازآن خویش است.

تا سال ۱۹۵٦ تمامی فیلمهای «سینهالی» در جنوب هند ساخته میشدند، و آکتورهای محلی در این فیلمها همچون‌کاراکترهائی هندی به‌نظرمیرسیدندکه‌به‌لسان سینهالی‌صحبت میکنند، این فیلمها معمولاً حدود سه ساعت‌هم طول‌زمانی داشتند، و اکثراً شامل حداقل دوازده آواز، ده صحنه‌بزن‌بزن وپنج صحنه‌رقص بودند وبازیگری در آنها هم ملودراماتیك‌ترین حالت ممکن را داشت.

این فیلمهای فرمولی مثل خود هندوستان، هنوز هم برسینمای امروز «سری لانکا» سایه‌ئی سنگین دارند. تنها تفاوتی که پیدا آمده است، رسوخ و حضور تدریجی روحیه‌ئی سینهالی‌تر در قالب جامد و انعطاف‌ناپذیر این فرمولهاست.

به موازات رواج این‌سینمای سرگرم‌کننده که به‌قولی «علیق بصری» تماشاگر را فراهم میآورد، طی بیست ساله اخیر فیلمهای با ارزشی هم به مثابه جرقه‌هائی در ظلمات ساخته شده‌اند که اعتنای جدی میطلبیده‌اند، مع‌الوصف شماره این فیلمها از بیست تجاوز نمیکند. فیلم موفق سینهالی **«سوجاتا»** (۱۹۵۳) را گرچه نمیتوان آغازگر این فیلمها به‌حساب آورد (به‌خاطرآنکه بهرحال از ارزشهای والائی برخوردار نبود) اما میتوان نقشی برانگیزنده برای آن قائل شد. این فیلم از نظر لحن‌بیانی هنوزگرایشهای رومانتیك داشت و به‌تساوی تأثیرهائی نیز از سینمای غرب و سینمای هند درآن به‌چشم میخورد. درواقع این **لستر جیمزپریس** بود که برای نخستین‌بار دست به‌ساختن فیلمهای اصیل و باارزش سینهالی زد و باساختن‌فیلمی به‌اسم **خط‌سرنوشت** (۱۹۵٦) راهی تازه در سینمای سیلان گشود، راهی متکی بر اصالت‌ها و ارزشهای بومی وبری ازتأثیرهای کاذب ومخرب سینماهای بیگانه. هم اوست که ازحدود بیست فیلم یاد شده سیلانی (که‌گفته شد کارهای برجسته‌ئی‌هستند) به‌تنهائی سازنده هشت فیلم است.

خوشبختی اینجاست که «پریس» در راهی که میرود، تنها نیست. دیگران هم هستند، فیلمسازان جوانی که فیلمهای در خور اعتنا ساخته‌اند. به یمن وجود این فیلمها و سازندگانشان، نقطه‌نظرهای روشنفکرانه درباره سینما، در دو شهر عمده «سری‌لانکا» «کلمبو» و «کاندی» روندی دم‌افزون یافته است، و مثل تمام مراکز متروپولیتن هند، فیلمسازان جوان این شهرها به‌شدت مشتاق خلق فرصتهائی برای تهیه فیلمهای غیرمتعارف هستند.

فیلمهای متعارف وتجاری‌سینهالی، همچون فیلمهای متعارف هندی، از نظرفنی تعلق به‌گذشته دارند، داستانهایشان فاصله‌ئی بعید با واقعیت‌های ملموس‌روزمره دارند، طرحهابه‌حدکلافه کننده‌ئی کشدار هستند، ووجود صحنه‌های رقص وآواز هم درآنها امری الزامی است.

فیلمهای برتر سینهالی که در صدر آنها کارهای **لستر جیمزپریس** به‌چشم میخورد، آغاز به‌تجربه و شناساندن سنتهای رئالیسم ویا نزدیك به‌رئالیسم و سینمای غرب کرده‌اند. این فیلمها از نظر طول زمانی، کوتاهتر هستند. در آنها کاراکترها و وضعیت‌هائی نزدیکتر به زندگی واقعی‌هست. گرایش‌مسلط دراین فیلمها به‌کاستن صحنه‌های آکسیون و افزودن بر دیالوگ فیلم است. این در عین‌حال نتیجه‌ئی از ضعف فن بازیگری در نزد آکتورهای سینهالی هم هست. اما **پریس** از این بابت هرگز نگران نبوده است، چه او هم، مثل **ساتیا جیت‌رای**، مهارتی ذاتی در اخذ بازیهای صادقانه و بی‌تصنع از بازیگران عملاً غیرحرفه‌ای ونوچهره دارد.

سانسور نیز یکی از مشکلات دست‌وپاگیر سینمای سیلان است. درواقع فیلمساز سینهالی در انتخاب سوژه و حتی در انتخاب شیوه‌های بیانی‌خود ناگزیر از رعایت قراردادها ورسمهای بسیار محدودکننده و سختگیرانه حاکم برجامعه سینهالی است. گرچه شاخه روشنفکرانه‌تر وکمی غرب‌زده طبقه متوسط سینهالی آمادگی لازم را برای طرح مسائل اجتماعی و حتی جنسی در سینمای این کشور دارد، اما نزد توده مردم ونیز نزد سانسور این کشور زمینه‌ئی آنقدر آماده نمیتوان سراغ گرفت که به آزادیهای تازه‌ئی در بیان هنری مسائل «ممنوعه» امکانی ببخشد. درواقع فیلمهای بسیار معدودی اجازه آنرا یافته‌اندکه مسائل اجتماعی‌جزیره را با معیارهای واقع‌گرایانه‌تر کندوکاو کنند. **خرقه زرد** (۱۹٦۱) ساخته **پریس** یکی از این فیلمهاست. قهرمان‌فیلم جوان غرب‌زده‌ایست که از دختریکه با وی زندگی میکند، صاحب یك بچه نامشروع میشود. طرح چنین مسئله‌ئی در سینمای سینهالی یك استثنای جسورانه است، که اما بهرحال در پایان فیلم زمانیکه دختر تصمیم میگیرد به‌کسوت راهبه‌های بودائی درآید، فیلم مزد جسارت‌اولیه خودرا میپردازد.

* * *

هزینه متوسط‌تهیه‌یك‌فیلم در«سری‌لانکا»، حدود ۲۵۰هزار روپیه است، اما فیلم تمام شده باید فروشی بسیار بیش‌از این داشته باشد تابتواند سودی عاید تهیه‌کننده‌اش سازد، چرا که

درصدهای مهمی از فروش هرفیلم قبل از همه به‌جیب سرمایه‌گذارها (که درواقع سرمایه‌را وام میدهند) و پخش‌کننده‌ها میرود. علیرغم چنین مشکلی ، برخی از فیلمهای سینهالی توانسته‌اند به رکوردهای فروش بالای یکمیلیون هم دست پیداکنند. برحسب‌تصادف‌فیلم**سکوت‌دل** (۱۹۶۸) **لستر جیمزپریس** هم ازاین شمار است (این فیلم در چشم‌انداز سینمای آسیا فستیوال امسال همراه بافیلم‌دیگری از**پریس** به‌اسم « گنجینه» نماینده‌های سینمای سری‌لانکا هستند—) .

درچندسال گذشته، تهیه‌کننده‌های سینهالی همیشه با هیجان بسیار، دهانی باز برای کمکهای دولت داشته‌اند. هدف اصلی آنها درواقع محدودسازی دامنه فعالیتهای استثمارگرانه سه کمپانی عمده توزیع‌کننده فیلم در «سری‌لانکا» بوده است. این کمپانیها هریك به‌تنهائی نقشهای چندگانه سرمایه‌گذار، تهیه‌کننده، توزیع‌کننده ونمایش‌دهنده‌را ایفا میکردند، واین امر به‌منافع تهیه‌کنندگان منفرد لطمه‌هائی آشکار میزد.

تقاضاهای تهیه‌کننده‌های سینهالی سرانجام به‌نتیجه رسید و تعاونی دولتی فیلم تأسیس شد. هدف اصلی این سازمان نظارت‌کامل بر واردات وتوزیع فیلم در تمامی سطح کشور است، درحال حاضر عملکرد این سازمان رضایتبخش نیست ، گرچه به‌تدریج‌کنترل واردات فیلم خام ووسائل فیلمسازی را به‌دست گرفته است و انتظار میرود که بزودی پا به‌میدان کمکهای مالی‌هم بگذارد، اما هنوز گامی برای نیل به‌هدفهای بلند مدت خود برنداشته است. این هدفها، ترویج ساختن فیلمهای باارزش، ایجاد مراکزآموزش‌فیلمسازی وتأسیس یك‌آرشیو فیلم است درعین‌حال تعاونی دولتی فیلم « سری لانکا » شیوه‌هائی آنچنان انحصارجویانه پیش‌گرفته است‌که بیم آن میرود «اثر» آتی‌آن بیشتر زیان برساند تا فایده.

* * *

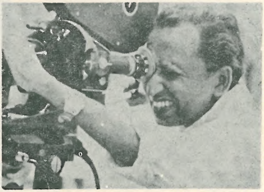
در «سری‌لانکا» ۳۵۰ سالن سینما هست، خوراك اصلی این سینماها را فیلمهای سینهالی و «تامل» که ازجنوب هند وارد میشوند، تأمین میکنند. رقم‌میانگین‌فیلمهای‌تولیدشده درهرسال، هجده فیلم است و با این حساب بازار این‌کشور به روی فیلمهای هندی و انگلیسی و آمریکائی هم باز است.

* * *

لسترجیمزپریسدرسطح‌جهانی، شناخته‌ترین ومهمترین فیلمساز «سری‌لانکا» به‌حساب میآید. او به‌تنهائی کوششی مثال‌زدنی در بالابردن سطح فیلمهای سینهالی و تطبیق معیارهای بومی آنها با معیارهای درخور پسند یك سینمای بین‌المللی به‌خرج داده است، وتنها فیلمساز سیلانی است‌که فیلمهایش‌نمایشهائی محدود درکشورهای خارجی داشته‌اند.



بالا : صحنه‌ای ازآخرین فیلم لسترجیمز پریس بنام «خدایگان»



روبرو : لسترجیمزپریس درپشت دوربین

پریس پنجاه‌وسه ساله است. قبل از روی آوردن به‌کارگردانی‌فیلم، روزنامه‌نگار بوده‌است فرصتی به‌چنگ میآورد که شیوه‌های فیلمسازی در انگلستان را از نزدیك مطالعه کند. پس از بازگشت ، در سی‌وپنجسالگی فیلمی تحول ساز به‌نام **خط سرنوشت** (۱۹۵۶) میسازد که آغازگر یك نهضت اصالت‌گرای فیلمسازی در سیلان است. وی این فیلم را در فضاهای خارج از استودیو و با بازیگرانی کاملاً غیر حرفه‌ئی میسازد، فیلم مایه‌هایش را به‌تمامی از فرهنگ اصیل سینهالی میگیرد.

فیلم بعدیش **پیغام** (۱۹۶۰) نام دارد، و سومین‌فیلمش **تحولی‌دردهکده** (۱۹٦٤) به‌گونه‌ئی غیرمنتظره، اما سزاوارانه جایزه بزرگ فستیوال فیلم دهلی‌نو را به‌سال ۱۹۶۵ ازآن‌خود میسازد.

سعی‌اصلی**پریس**درفیلمهایش‌طرح سوژه‌های اصیل و جدی سینهالی به زبانی قابل‌فهم برای سینمارو‌های سیلانی، وقابل‌پسند برای تماشاگران خارجی است. از این لحاظ چهارمین فیلم او **بین دودنیا** (۱۹۶۶) یك نمونه مثال‌زدنی است. این فیلم نه فقط در خود سیلان موج استقبال و خوشامد برانگیخت، بلکه نمایش‌های تحسین‌انگیز هم در چهار فستیوال خارجی داشت.

وگذشته ازاین‌توزیع‌کننده‌های فیلم آنرا بارغبت برای نمایش در کشورهائی مثل شوروی و چکسلواکی و انگلستان و آلمان خریداری کردند.

تهیه‌کننده اکثر فیلمهای **پریس**، یك تاجر علاقمند به هنر، به‌اسم **آنتون ویکرماسینگه** است که تابحال ازهمه طرحهای**پریس** پشتیبانی‌بیدریغ مالی‌کرده است، و هم اوست که فیلمهای بعدی **پریس** را تهیه کرده است. **خرقه زرد** (۱۹۶۷) **سکوت دل** (۱۹۶۸)، **پنج هکتار** (۱۹۶۹) و **گنجینه** (۱۹۷۱).

فیلمهای **پریس** سوابق درخشان نمایش در فستیوالهائی مثل نیویورك، لندن، ملبورن، آکاپولکو، و نیز برلین و ریودوژانیرو دارند. دوبار هم برنامه‌هائی به‌قصد مرور درفیلمهای او درلندن وموزه هنرهای مدرن نیویورك ترتیب یافته است.

پریس به‌تازگی بعدازساختن نهمین فیلمش ساختن فیلم بزرگی با عنوان (خدایگان) را بر اساس داستان زندگی « سلطان کاسیاپا » را آماده نمایش کرده است، وی یکی از سلاطین نامدار سیلانی است که قصر معروفی بر فراز «سیگیری راك» سیلان بنا کرد.

«ژاك ريوت»
کارگردان فیلم :
«سلین و ژولی قایق‌سواری می کنند»

متولد اول مارس ۱۹۲۱ در «ژوئن» . ازسال ۱۹۵۰ با «اریك رومر» و «ژان لوك‌گودار» درمجله «گازت دوسینما» نقد فیلم مینویسد . درسال ۱۹۵۲ با مجله «کایه دوسینما» شروع به همکاری میکند . این همکاری تا سال ۱۹۶۳ ادامه می‌یابد ودراین سال «ژاك ريوت» سمت سردبیری این مجله را عهده‌دار میشود وتا سال ۱۹۶۵ دراین سمت باقی میماند . درطول سالهای ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۳ سینما را با فیلمهای خصوصی ۱۶ میلیمتری تجربه میکند وازسال ۱۹۶۶ با کارگردانی فیلم « راهبه » به ساختن فیلم‌های طویل روی می‌کند ، عمده فیلم‌های «ژاك ريوت» اینهاست :

ضربه چوپان (۱۹۵۶)– پاریس بما تعلق دارد (۱۹۶۰)– راهبه (۱۹۶۶)– عشق دیوانه (۱۹۶۸ – ۱۹۷۰)– شبح (۱۹۷۳)– سلین و ژولی قایق‌سواری می‌کنند (۱۹۷۴) .



با :
ژاك ريوت
کارگردان فیلم
سلین وژولی قایق
سواری می کنند

کوتاه شده گفتگوی « **کارلوس ر کلارنس** » و «**ادگار دوکوزارینسکی**» با «**ژاك ريوت**»

ترجمه: **حسن زاهدی**

– با سه فیلم اخیرتان «عشق دیوانه» ، Out I و «سلین و ژولی قایق سواری میکنند» انسان احساس میکند به‌تدریج توجه بیشتری به‌بازیگران پیداکرده‌اید.

ژاك ريوت : وقتی فیلمسازی را شروع‌کردم نقطه نظر من درباره سینما نقطه نظر یك سینمادوست بود ودر نتیجه درمورد کارهائی که میخواستم‌بکنم عقایدی‌انتزاعی داشتم . پس ازساختن دوفیلم اول به این نتیجه رسیدم که درمورد فیلمبرداری راه غلطی را درپیش‌گرفته‌ام . سینمای میزانسن ، بعبارت دیگرآن نوع فیلمسازی‌که درآن همه چیز ازپیش طرح‌ریزی شده وشما فقط سعی میکنید آنچه روی نوار فیلم ضبط میشود تا جائی‌که ممکن است با نقشه اولیه تان مطابقت داشته باشد ، با روحیه من سازگار نیست . چیزی‌که پس ازتمام شدن فیلم «پاریس به ما تعلق دارد» ناراحتم میکرد کلماتی بودکه هنرپیشگان ادا میکردند . من‌گفتگوهارا باکمك نویسنده‌ام ژان‌گرول نوشته بودم . (گو اینکه مسئولیت ۹۰٪ ازکارها با من بود) وبعد هنگام فیلمبرداری در آن‌ها تغییراتی داده شد وبعضی قسمت‌ها نیز حذف گردید – درغیراینصورت فیلم چهارساعت ونیم طول میکشید . هنرپیشه‌ها اینجا وآنجا کلماتی را تغییر دادند ، چیزی‌که درمورد هرفیلمی پیش میآید ، ولی دراساس ، گفتگوها همان بودکه من نوشته بودم وبعداً شنیدن آنها بسیار موجب شرمندگی من میشد . بطوریکه وقتی‌کار روی «راهبه» را شروع‌کردم تصمیم‌گرفتم ازیك متن ازپیش موجود استفاده‌کنم .

– « راهبه » تنها فیلمی ازشماست‌که ازیك متن ادبی‌که ازآثار کلاسیك نیز هست اقتباس شده .

ژاك ريوت : چیزی‌که ما را به رمان «دیده‌رو» جلب‌کرد اینست‌که اثری بسیار پرداخته وتئاتری است . «دیده‌رو» این اثررا دوسال بعد از دونمایشنامه بزرگش «پدر خانواده» و «پسر نامشروع» نوشت وارتباط آن با نمایشنامه‌های مزبور بویژه درحساسیت طبع واستفاده اززبان بسیار آشکار است .

«دیده رو» درنمایشنامه‌هایش درخصوص« راهبه » ازصحنه‌ها ، مناظر وتصاویر صحبت میکند واین اشارات درتصمیم ما برای فیلم‌کردن رمان تأثیر زیادی داشته است . درفکر « دیده‌رو » این رمان یك اثر بسیار تئاتری وبسیار تصویری بود ودرواقع هم تمام داستان ازقسمت‌های طولانی تشکیل یافته است . ما فقط پنج قسمت‌کوچك درفواصل صحنه‌های‌کتاب‌گنجاندیم . کار اصلی ما بیشتر حذف زواید وشاخ وبرگ داستان بود ، چه درغیراینصورت زمان نمایش فیلم به پنج ساعت میرسید . درحقیقت اولین نسخه اقتباس‌شده از «راهبه» میتوانست یك فیلم سه ساعته باشد . نسخه نهائی درطی چند مرحله به دست آمد . «ژان‌گرول» علاقه‌ای به‌حرفه بازیگری‌که درپیش‌گرفته بود ، نداشت وبیشتر میل داشت نمایشنامه بنویسد . درطی مرحله تدوین فیلم «پاریس به ما تعلق دارد» او پیش‌نویس یك نمایشنامه اقتباس شده از «راهبه» را پیش من آورد وگفت : « راهبه » درواقع یك نمایشنامه است ومن هنگام نوشتن این پیش‌نویس به فکر افتادم‌که نمایشنامه « راهبه » به صورت فیلم خیلی بهتر درمیآید . ما دراستودیو شانزلیزه نسخه دیگری‌راکه باتفاق نوشته بودیم باشرکت «آناکارینا» روی صحنه بردیم .

– هنگام تماشای « سلین و ژولی قایق سورای می‌کنند » به فکر کمدی پلیسی وکارهای گروه TSE [1] افتادم . . . .

ژاك ريوت : بله ، البته ، درمرحله اول ، که بیشتر مربوط به « ژولیت برتو » و « دومینیك لابوریه » – همچنین به میزان‌کمتر به «ادواردو دوگریگوریو» – مربوط میشد ، ما سعی‌کردیم شخصیت‌ها را معرفی‌کنیم وشروع داستان ونحوه برخورد شخصیت‌ها را با یکدیگر طرح‌ریزی‌کردم . درمرحله دوم سعی‌کردیم شکل‌کلی داستان را مشخص‌کنیم . من‌ازهمان اوایل به‌فکراستفاده ازطرح فیلم – در – داخل – فیلم افتادم . من این فرم کلی داستان را دوست‌دارم ودر «عنقا» هم ازآن‌استفاده میکنیم . حتی پیش ازآنکه طرح دقیقی ازداستان داخل داستان داشته باشم ، تصمیم‌گرفتم ازوجود «بول اوژیه» و «ماری فرانس‌پیزیه» بعنوان یك زوج دوم‌که با زوج اول رابطه دارند برای ایفای نقش‌های این داستان استفاده‌کنم . ما مدتی وقت صرف پیداکردن این داستان دوم‌کردیم . درآن‌موقع «ادواردو» همکاری نزدیکتری با ما آغازکرد ، عقاید زیادی مطرح‌گردید وسرانجام تصمیم‌گرفتیم ازداستان «خانه دیگر» هنری جیمز ، استفاده‌کنیم‌که «ادواردو» ازآن اطلاع داشت . من‌هنوز این داستان‌راکه به فرانسه ترجمه نشده‌است ، نخوانده‌ام. بعلاوه ما از چند داستان دیگر «هنری جیمز» نیز ایده‌هائی اقتباس‌کردیم مخصوصاً ازیك داستان به نام «ماجرای چند تکه لباس‌کهنه» . چند سطرازگفتگوهای فیلم بویژه درگفتار «بول اوژیه» دراولین صحنه‌اش با «باربت شرودر» درباره چمدان ولباس‌هائی‌که درآن نگهداری میشود ، ازاین داستان برداشته شده است – فقط چهارسطرکه «بول اوژیه» می‌پسندید ومیخواست‌که

۱ – یك‌گروه تئاتری‌آرژانتینی‌که ازجمله بهترین کارهای‌آنها میتوان‌از«دراکر» ، «الهه» وغیره نام‌برد.

درگفتارش بگنجاند .

– درتیتراژ فیلم بلافاصله پس ازعنوان «سلین و ژولی قایق سواری می‌کنند» ، عنوان «اشباح بانوان درپاریس» میآیدکه یکی سیاه برسفید ودیگر سفید بر سیاه است ، درست همانند نام‌های دو زوج هنرپیشه . آیا این بدان معناست‌که عنوان دوم «نگاتیو» عنوان «مثبت» اولی‌است ویا فقط نام داستان‌داخل‌داستان‌است؟

«ژاك ریوت» : ما امکانات متفاوتی برای‌ترکیب فیلم دوم با فیلم اصلی را مورد بررسی قرار دادیم . دریك مرحله ازپیشرفت‌کار خواستیم قسمت‌های مختلف فیلم دوم بیشتر ازآنچه‌که هست پراکنده باشد بطوریکه تدوین آزادانه‌تری را با معانی وتفسیرهای متفاوت ممکن سازد . دراین موقع ما طبعاً به‌کمدی پلیسی اندیشیدیم وبه نویسنده‌ای که پس از «سال‌گذشته در مارین‌باد» وحتی پیش ازآن بسیار موردتوجه بوده‌است: «آدولفوبیوی‌کازارس» وزمانش «اختراع قارچ» . البته ما ازوجود همه این چیزها – مارین‌باد ، گروه تی. اس. ئی. TSE واختراع قارچ– اطلاع‌داشتیم. ولی ما درجستجوی الگوئی بودیم . وسرانجام الگوئی راکه برگزیدیم به ما این امکان را دادکه قسمت‌های مختلف فیلم را بهم پیوند دهیم وضمناً توجه تماشاگررا هم درتمام طول فیلم جلب‌کنیم .

برای قسمت ابتدائی فیلم بویژه درمورد قسمتهای مربوط به «مون‌مارتر» قصد داشتیم نوعی پاریس‌خیالی وگول‌زننده نظیرآنچه درفیلم‌های آمریکائی سال‌های پنجاه – مثلاً «یك آمریکائی درپاریس» – می‌بینیم ارائه دهیم . ولی این‌کار مستلزم صرف وقت زیاد برای پیداکردن محل مناسب بود وبدین ترتیب این فکرتحقق نیافته باقی ماند . کسی اظهارنظرکردکه اگر این یك فیلم آمریکائی بود «اشباح بانوان درپاریس» نامیده میشد . این بین ما بصورت یك شوخی باقی‌ماند ولی وقتی‌کار تدوین تمام شد ، تصمیم‌گرفتم این عنوان را درتیتراژ بگنجانیم ، که البته این‌کار بطرزی انجام شده که‌گوئی عنوان داستان داخل فیلم است .

– چطورتصمیم‌گرفتیدکه‌کدام آکتریس‌کدام نقش را ایفا کند؟

ژاك ریوت : ابتدا تردیدهائی داشتیم – احساس میکردیم‌که آنها اگر بخواهند میتوانند جایشان را با یکدیگر عوض‌کنند وبهرحال فکرمیکنم هرکدام برای نقشی‌که داشتند مناسب‌تربودند. وازطرف دیگر من‌بهمین علت روشی راکه هیچکاك درخیلی ازفیلم‌ها – مثلاً «بیگانه‌ای درترن» – بکار میبرد ، درآخرفیلم بکار بردم‌که نشان دهم آنها میتوانستند هردو نقش یکدیگر را ایفاکنند . این یك تمهید قراردادی است برای پایان دادن یك فیلم کاملاً قراردادی ، «ژولی» شخصیت حساس ومعقولی است ودرواقع تمام فیلم چیزهائی‌است که برای او اتفاق می‌افتد .

او شخصیتی‌است با هویت روانی مخصوص به‌خود، دارای یك‌گذشته ، یك حال ویك آینده‌که ملاقاتش با «ژیلو» ، نامزد دوران خردسالی‌اش بدان اشاره میکند. **ازطرف دیگر «سلین» یك شخصیت سطحی است‌که بیشتر ازنقطه نظر «ژولی» دیده میشود بجز چند صحنه‌کـه جنبه‌کمیك ونمایشی دارد ، مانند صحنه‌ای‌که با «ژیلو» دارد وگفتگوهایش با دوستان تئاتریش .**

– جائیکه برای«سلین» همه چیزتخیل ورؤیاست، برای «ژولی» جنبه خاطره را پیدا میکند. مثلاً عکسی که درصندوق پیدا میشود وازظهور خانه مزبور خبر میدهد . این نقص فیلم «بیگناهان» بودکـه درآن «دبوراکار» فقط پس ازپیداکردن عکس «کوئینت» و «میس جسل» آندو را می‌بیند .

ژاك ریوت : بنظرمن «بیگناهان» فیلم بی‌اندازه احمقانه‌ایست‌که با ارائه توضیح روانی‌ارزش داستان را ازبین برده است . البته میتوان داستان «هنری جیمز» را اینطور تفسیرکرد ، ولی چه‌کسی میتواند بگویدکه ارواح وجود ندارند؟

«شب آیندگان» (درتهران «ولگرد نیمه شب») که بسیار بد ساخته شده بود تم ظریفتر وپیچیده‌تری داشت بااین‌وجود من معتقدم‌که فیلم ساختن‌ازداستانهای «هنری جیمز» تقریباً غیرممکن است . کارهای اورا فقط بطورغیرمستقیم میتوان بصورت‌فیلم درآورد . چند روز پیش یك فیلم ایتالیائی براساس داستان «اختراع قارچ» دیدم‌که نسخه‌برداری خسته‌کننده وفاقد تخیلی ازکتاب‌بود . چیزیکه بصورت نوشته درکتاب‌بسیارجالب است ، بسادگی قابل انتقال به تصویر نیست .

بعقیده من فیلمساز باید به اثر خیانت میکرد بدان معنی‌کـه هیچکاك به «بوالو» و «نارسه ژاك» در «سرگیجه» خیانت‌کرد ، ومن هنگام تماشای «اختراع قارچ» بویژه هنگامی‌که قهرمان‌فیلم برای زنش‌جاسوس میگذارد ، به یاد «سرگیجه» افتادم . همه چیز باید از همین جا دوباره سازی میشد .

– در «سلین و ژولی قایق سواری میکنند» حالت داستان ازیك «بیوی‌کازارسی» را دارد ، حتی خیلی بیشتر از«اختراع قارچ» قهرمان‌آن به‌خانه طردشده‌ای میآیدکه درآن‌کلمات وحوادث معینی هرروز تکرار میشودکه حرکت زمان را متوقف میکند وحضورقهرمان این طلسم را میشکند .

ژاك ریوت : من چیز زیادی از «بیوی‌کازارسی» نخوانده‌ام وبرخلاف آنچه‌که دیگران تصورمیکنند من اصولاً زیادکتاب نخوانده‌ام . ولی «ادوآردو» ازآن ازآن داستان اطلاع داشت وکمی ازآن را هنگامیکه باهم کار میکردیم برایم تعریف کرد . با این نـوع داستان‌های نیمه آنگلوساکسون ونیمه آرژانتینی فقط دوکار میتوانید بکنید. میتوانید ازمکانیسم اصلی‌برای کار دیگری استفاده کنید ویا موضوع اصلی آن را اقتباس‌کنید وبراساس‌آن ازنو بسازید ، من این موضوع را وقتی‌که چند شب پیش داشتم به‌آن فیلم ایتالیایی نگاه میکردم ، دریافتم . وقتی«پاریس به ما تعلق‌دارد» پخش شد برخی درآن‌موارد تشابهی‌باکارهای«بورخس» پیداکردند . درست است‌که دراولین نما ، کتابی از «بورخس» روی میز قهرمان زن دیده میشود . ولی‌این فقط به این علت‌بودکه «سوزان شیفمن» یکی‌ازدستیاران من داشت آن‌کتاب را میخواند . ما میخواستیم روی میز یك‌کتاب باشد وبهمین دلیل این‌کتاب راکه دم‌دست بود روی میزگذاشتیم . بهرحال شکی نیست‌که دو سه منتقد بخاطر همین‌کتاب به «بورخس» اشاره‌کردند.

بعد من شروع‌کردم به خواندن آثار «بورخس» والبته اورا نویسنده باشکوهی یافتم . مدتی دراین فکر بودم‌که با تم «خائن وقهرمان اوکاری بکنم ، البته این بیش‌ازساختن «استراتژی عنکبوت» توسط «برتولوچی» بود وزمانی‌بودکه من برای شروع فیلمبرداری «راهبه» با مشکل روبرو شده بودم . من مدت شش ماه سعی‌کردم ازاین داستان یك سناریو دربیاورم . سعی‌کردم همه سطح‌های داستان «بورخس» را درسناریو بگنجانم . وبالاخره درکلاف سردرگمی‌کـه ساخته بودم گم شدم وباین نتیجه رسیدم‌که این داستان غیرقابل فیلم‌کردن است . وقتی بعداً فیلم «برتولوچی» را دیدم – که خیلی هم ازآن خوشم آمد – متوجه شدم‌که او هم داستان «بورخس» را کنـارگذاشت . «استراتژی عنکبوت» داستان دیگری را بیان میکندکه درداخل‌آن «تم خائن وقهرمان» بیان میشود . من بیش ازهمه میل داشتم جمله آخررا حفظ‌کنم‌که مثل همه نوشته‌های «بورخس» اشاره به امکان داستان دیگری دارد .









صحنه‌هائی ازفیلم «سلین و ژولی قایق سواری می‌کنند»

مصاحبه مطبوعاتی



نکته‌هائی از مصاحبه مطبوعاتی با

ویلیام وایلر

PRESS CONFERENCE WITH WILLIAM WYLER

درمصاحبه مطبوعاتی «وایلر» اولین سئوال مطرح شده دراین مورد بودکه «ویلیام وایلر» سبك مشخصی ندارد . وایلرگفت :

– « همانطورکه درنقاشی ، تعدادی ازهنرمندان سبك خاص خودشان را دارند مثل پیکاسو ، درسینما نیز کارگردانانی مثل فللینی یا هیچکاك هرکدام سبك ومارك مخصوصی دارند . اما درمورد من قبلاً این‌حرف گفته شده‌که سبك مشخصی ندارم وشاید هم درست می‌گویند . علت اینست‌که من موضوع‌های مختلفی را انتخاب کردم و به‌فیلم برگرداندم کـه ربطی به هم نداشتند ، این سوژه‌ها : کمدی ، درام ، موزیکال وغیره بودند ، درحالی‌که‌کسانی‌که سبك واحدی‌دارند وهمیشه آن را دنبال می‌کنند عملاً سوژه‌های انتخابی‌شان با هم شبیه هستند وقابلیت آن را دارندکه سبك مشخصی‌به‌آنها داده شود . اما برای خود من این مسأله جالب‌تر و دلپسندتر بوده‌که موضوع‌هایی متفاوت‌را انتخاب‌کرده‌ام که هرکدام سبك خودشان‌را ایجاب می‌کرده‌اند نه اینکه یك استیل بخصوصی را من تحمیل‌کنم . من معتقدم‌که هرکـار باید سبك خودش را داشته باشد . نه اینکه کارگردان مهر واستیل خودش را تحمیل‌کند . »

– آیا بنظر شما کارگردانی‌که می‌تواند برای عموم تماشاگران فیلم بسازد ، فیلم‌هایی بسازدکه برای تعداد کمی تماشاگر خوش‌آیند باشد ، خیانت‌کرده است ؟

ویلیام وایلر : بهیچوجه اینطورنیست . کارگردان بایدکاری را بکندکه عمیقاً به آن دلبستگی دارد . یك مثال درمورد خودم بزنم . فیلم‌هایی‌که من ازلحاظ عاطفی دوست داشته‌ام بسازم لزوماً ازلحاظ تجاری موفق نبوده‌اند ، یك‌کارگردان‌باید صددرصد آنچه راکه حس می‌کند ، بسازد .

– فعالیت‌های فعلی شما چیست ؟

وایلر : من درحال حاضر چندان فعالیتی ندارم وبیشتر استراحت می‌کنم ، مسافرت می‌کنم ، با همسرم دوردنیا می‌رویم . بچه‌ها ونوه‌های زیادی‌دارم‌که باآنها وقتم را می‌گذرانم وحدود دوسالی هم هست‌که فیلمی نساخته‌ام . چون فکر می‌کنم‌که اگر الان قرار است فیلمی بسازم ، باید مرا حتماً برانگیزد . وطی این مدت به سوژه‌یی‌که ازاین لحاظ برای من ارزش داشته باشد برنخورده‌ام وطرحی پیدا نکرده‌ام‌که ارزش آن را داشته باشدکه خانواده ، بچه‌ها ، نوه‌ها ، استراحت ، وخواندن‌کتابهایی‌که قرار است بخوانم ، کنار بگذارم وفیلمی بسازم . چون برای فیلم ساختن باید صبح ساعت هشت بلند شوم . شبها بیدارشوم ، یادداشت بردارم و صبحها رأس ساعت هشت دراستودیو حاضر باشم .

– چند سالی‌است‌که درآمریکا فیلم‌هـای زیادی درباره‌ی نهضت مسیح ، مسایل خیالی وفانتزی وتجربی ساخته می‌شود ، نظرتان دراین مورد چیست ؟

وایلر : این مسأله بهیچوجه قطعی‌نیست‌که همگانی باشد . موارد خاصی‌وجود داردکه اما جدا ازهم هستند. کسانی‌که علاقه به مذهب دارند ، برای‌کار مذهبی‌شان اصلاً به سینما نمی‌پردازند بلکه به‌کلیسا می‌رونـد ، نمازهای دسته‌جمعی می‌خوانند ویا آنکه به موعظه‌های تلویزیون گوش می‌کنند . یعنی که اسباب پرداختن به مذهب برای آنها مهیاست وبه سینما نمی‌پردازند .

– درجایی خوانده بودم‌که شما گفتید ساختن‌بعضی صحنه‌های فیلم «بهترین سالهای زندگی ما» درشرایط آن‌روز آمریکا دشواربوده، حالاهم وضع همانطور است؟

وایلر : حرفی راکه من زمانی‌گفته بودم مربوط به این مسأله بودکه امکان ساختن بعضی ازصحنه‌های فیلم «بهترین سالهای زندگی ما» درسالهای ۱۹۵۱ و ۱۹۵۲ به علت وضعی‌که «مك‌کارتی» پیش آورده بود ، وجود نداشته است . ولی الان وضع‌آنطورنیست ومسایل شدیدتری‌راهم می‌توان‌بدون‌اشکال، به فیلم برگرداند... این سخت‌گیری درمورد یکی ازپرسوناژهای‌فیلم بودکه بنظر آدم وطن‌پرستی می‌رسید ویك مدال پرچم آمریکا هم روی یقه‌اش بود ولی آدم رذل ونامطبوعی بود . او درفیلم می‌گفت‌که ما درزمان جنگ نباید با آلمانها می‌جنگیدیم وباید به جنگ روس‌ها می‌رفتیم . این مسأله درآمریکا با اشکال مواجه می‌شد .

– شما یکی از اولین‌کسانی بوده‌ایدکه ازتکنیك فوکوس عمیق استفاده‌کرده‌اید تا عمق صحنه‌ها بوضوح دیده شود . دراین مورد چه می‌گویید ؟

وایلر : من ازاین بابت مدیون «گرگ تولند» فیلمبردارم هستم . او پیشنهادکردکه چنین‌کاری بکنیم ومی‌گفت‌که خیلی‌کمك می‌کند به اینکه کات زیادی نداشته باشیم . ودرعین حال حرکت‌ها وعکس‌العمل‌ها دریك صحنه نشان داده می‌شود . ما قبل ازآن مجبور بودیم برای آنکه چهره‌ی آدم‌هارا « نت » نشان‌بدهیم ، چندبار قطع بکنیم ولی با این‌کار «تولند» لزومی به قطع زیاد وجود نداشت . این‌کار تازه‌یی بودکه بعداً «اورسن ولز» نیز به‌کمك «تولند» آن را انجام داد وبهره‌برداری بیشتری‌کرد . این تکنیك امروز خیلی ساده است ، باید نور زیاد باشد ، فیلم حساس باشد ، عدسی «وایدانگل» باشد ، دیافراگم هم بسته باشد وبه محض اینکه چنین شرایطی ایجاد شود ، عمق صحنه‌ی زیادی‌خواهیم داشت ، چیزی‌که آنروزها خیلی‌تازه‌بود.

– ازمیان هنرپیشه‌هایی‌که با آنها کارکرده‌اید ، کدامیك را ازهمه بیشتر می‌پسندید ؟

وایلر : خیلی‌ها هستند ، شاید «لورنس اولیویر» یکی ازآنها باشد .

– وازهنرپیشگان زن . . . ؟

وایلر : بت دیویس . . . ما رابطه‌یی عالی با بت دیویس داشتیم . ما سه فیلم باهم‌کارکردیم‌که نتیجه‌اش برای هردوی ما خیلی خوب بود .

– درمورد این فیلم‌هایی‌که دربخش مرور برآثار شما نشان می‌دهند چه نظری دارید ؟

وایلر : بیش ازهرچیز مسأله‌ی فراهم بودن فیلم مطرح است . مثلاً می‌دانیدکه‌کمپانی پارامونت به‌ایران فیلم نمی‌دهد وطبعاً فیلم‌هایی را هم‌که من درپارامونت ساخته‌ام نداده است . خود من لیستی ازفیلم‌هایم را پیشنهـادکردم ودرمورد انتخاب فیلم‌هایم ، به منظور مرور برآثار نظراتی دارم ، که درواقع مصالحه‌یی بود بین جنبه‌های مختلف‌کارهایم .

– آیا دلیل اینکه فیلم « وارث » را نمی‌بینیم همین است ؟

وایلر : بله ، درمورد آن فیلم هم مسأله‌ی‌کمپانی پارامونت مطرح بود .

مصاحبه مطبوعاتی با :

میکلوش یانچو

**PRESS CONFERENCE
WITH
MIKLOS JANCSO**



در شروع مصاحبه‌ی مطبوعاتی با «میکلوش یانچو» سؤالاتی درباره‌ی فیلم‌هـای «کانتاتا» و «الکترا» طرح شد. و بعد یکی از حاضرین دراین جلسه پرسید:

ـ موقعیت کنونی سینمای جدید و تجربی مجارستان چگونه است؟

میکلوش یانچو : مجارستان، کشوربزرگی نیست، زیاد هم ثروتمند نیست. این کشور ده میلیون نفر جمعیت دارد و ۳,۰۰۰ سالن سینما. در مجارستان سالیانه حدود بیست‌ودو فیلم طویل برای سینماها وحدود صدوپنجاه تا دویست فیلم تلویــزیونی ساخته می‌شود . در کار فیلمسازی سازمــانی وجود دارد که دولتی‌ست و تصمیم می‌گیرد که در سال چند فیلم باید ساخته شود وبعدکه‌این‌تعداد تعیین‌شد، کارهارا به‌نویسندگان، کارگردانان، و دیگران تقسیم می‌کنند. مقداری از این فیلم‌ها، عمومی هستند وتجارتی، مقداری برای بچه‌ها، مقداری کمدی، تعدادی پرحادثه و نظرگیر و تفریحی و نیز تعدادی فیلم هم ساخته می‌شود کــه کاملاً متعلق به سازنده‌ی آنهاست و به‌خاطر تجارت ساخته نمی‌شود، بلکه به‌خاطر میل و خواست کارگردان . ولی گفته می‌شود که فیلم‌های تجارتی و عمومی سینمای مجارستان که برای همگان ساخته می‌شونــد ، فیلم‌های چندان موفقی نیستند، برخلاف فیلم‌های شخصی. من دراین مورد هیچ نظر شخصی ندارم ونمی‌دانم چرا فیلم‌های تجارتی‌مجارستانی موفق نمی‌شود. ولی‌همینقدر می‌دانم که فیلم‌های شخصی موفقیت بیشتری پیدا می‌کنند.

فیلمسازی در مجارستان، خیلی ارزان تمام می‌شود. تا حدی‌که هزینه‌ی پانصدهزار دلاری فیلم «الکترا» بنظر خیلی‌گران می‌آید.

ما در مجارستان یك آکادمی سینمایی داریم که علاقمندان را برای کارگردانی ، نویسندگی وفیلمبرداری‌تعلیم می‌دهد وچون ما بازاروسیعی نداریم ، تعدادِ کارگردانانی که تربیت می‌شوند هردو سه‌ساله، ده، یادوازده‌نفر هستند. وسازمانی هم داریم به‌اسم «بیلابالاژ» ــ که نام یك آدم هنرشناس فقید مجارستانی است ــ دراین سازمان دولتی امکان هرنوع کار تجربی وجود دارد. وهرنوع فیلم تجربی‌که کسی مایل باشد می‌تواند در آنجا بسازد ، با هرسوژه‌یی و هرفرمی. البته گاهی اوقات برای نمایش این فیلم‌ها اشکالاتی پیش می‌آید ولی برای ساختن آنها مانعی وجود ندارد. بهرحال در مجارستان به‌تازگی راههای جدیــد بسیاری برای جوانان و سینمای تجربی ایجاد شده. والبته این امکانات مختص فیلمسازان نیست . نویسندگان و دیگران نیز هرنوع که دلشان بخواهد، کار می‌کنند.

ـ در فیلم‌های شما فرد به‌صورت یك فرد مشخص وجود ندارد. و افراد جزیی هستند که بدون رابطه با اجتماع خود نمی‌توانند زندگی کنند. البته در همه‌ی فیلم‌ها، جامعه روی افراد اثر می‌گذارد ولی در فیلم‌های شما بخصوص ، امکان تنفس برای افراد فیلم غیراز رابطه داشتن با مسایل اجتماعی ممکن نیست . نظر خودتان چیست ؟

میکلوش یانچو : من فکر نمی‌کنم کــه فیلم‌های دیگر اینطور نباشند، در همه‌ی فیلم‌ها یك فرد در رابطه با اجتماعش زندگی می‌کند. چند روز پیش یك فیلم ایرانی هم دیدیم که این حالت را داشت یا فیلم‌های آنتونیونی‌که درآن‌ها افراد بورژوایی هستند و از طبقات بالا ولی بهرحال برحسب شرایط اجتماعیشان خارج از محیط اجتماع خود عمل نمی‌کنند، بنابراین، مسأله‌یی که گفتید مختص فیلم‌های من نیست.

ـ شما در هیئت داوری فستیوال ترجیح می‌دهیدکه چه نوع فیلم‌هایی جایزه بگیرند؟

میکلوش یانچو : من اسرار هیئت ژوری را نمی‌توانم فاش کنم و بگویم که چه‌تصمیمی گرفته خواهد شد ولی نظر خودم را بطورکلی می‌توانم بگویم. من همیشه فیلم‌های کناری را که تمایل به‌عامه ندارند ترجیح می‌دهم. درمقابل این فیلم‌ها، فیلم‌های دیگری هم هستندکه مردم ازآنها استقبال می‌کنند و موفقیت حاصل می‌شود این‌فیلم‌ها کارخودشان را می‌کنند. ولی فیلم‌های شخصی فرصت خودنمایی ندارد و من همیشه از نظر خودم ترجیح می‌دهم که چنین فیلم‌هایی تشویق شوند.

ـ سال گذشته هم قرار بود شما جزو هیئت داوری فستیوال تهران باشید ولی‌نیامدید، اولاً اینکه چـرا داوری فستیوال را قبول نکردید و دیگر اینکه آیا صحت دارد که چون یك فیلم مجارستانی توسط کمیته‌ی انتخاب رد شده بود ، شما به تهران نیامدید ؟

میکلوش یانچو : من همیشه طرفدار این هستم که باید بتوان حرفها را آزادانه گفت. وامیدوارم روزی بیاید که همه آدمها بتوانند در گفتن همه‌ی حرفهـایشان آزاد باشنــد . از طرفی واقعیت این است که می‌بینیم درصد فیلم‌هایی که در آنها خشونت و جنسیت مطرح است ، دائماً بیشتر طرفدار پیدا می‌کند . واگر ادامه پیدا کنند فروش بیشتری هم پیدامی‌کنند، تا جائی که محلی برای فیلم‌های شخصی باقی نماند . البته در ممالکی مثل ایتالیا سانسوروجود دارد که از نمایش فیلم‌ها جلوگیری می‌کند ولی من با سانسور هم مخالفم و ازطرف دیگر نمی‌دانم چاره کار چیست . من در پرتغال چیز عجیبی دیدم ، در پرتغال هم با سانسور مخالفت می‌شود ، اما مسأله به این شکل است که آنها فیلم‌هارا پخش می‌کنند ولی خریدار فیلم‌ها باید در ازاء هر فیلم سکسی و خشن سه فیلم شخصی هم بخرد . . . سال قبل موقعی که ازمن برای شرکت در داوری فستیوال دعوت شد ، چون فیلمی از مجارستان آمده بود و پذیرفته نشده بود ، مشکلی داشتم . وچون همیشه آدم معترضی هستم ، اعتراض کردم و نیامدم . ولی حالا می‌دانم که علت سانسور نبوده و به این علت از شرکت داشتن آن فیلم در فستیوال جلوگیری نشده بود . بهرحال مسأله‌ی خیلی مهمی نیست و حالا برای من روشن شده که مشکل کار چه بوده . بهرحال آدم نمی‌خواهد اشکالات کوچك فنی را اعتراف کند ، چون با اشاره به هر اعتراف ، اعترافات بزرگتری می‌کند .

ـ کدامیك ازفیلم‌هایتان را بیشتر ترجیح می‌دهید ؟

میکلوش یانچو : من همیشه فیلم بعدیم را ترجیح می‌دهم .

ـ سبك کار شما چگونه است ، آیــا فی‌البداهه کار می‌کنید ؟

میکلوش یانچو : من قبل‌ازاینکه فیلم‌هایم را بسازم ، در ذهن آنرا می‌سازم . ولی همیشه مقدار زیادی هم بدیهه‌سازی می‌کنم .





PRESS CONFERENCE WITH FLORESTANO VANCINI AND CLAUDE SAUTET

مصاحبه مطبوعاتی با : کلود سوته

بعدازظهر دوشنبه ، مصاحبه‌ی مطبوعاتی با «کلود سوته» کارگردان فیلم «ونسان ، فرانسوا ، پل ودیگران» درتالار رودکی انجام شد ، که قسمتهایی ازآن را می‌خوانید :

– بهترین فیلم شما کدام است وآنرا با شگفتی‌های زندگی چطور مقایسه می‌کنید ؟

سوته : من این فیلم آخرم را مهمتر ازبقیه می‌دانم ، بخصوص ازنظر جامعه شناسی ومسایلی‌که ازاجتماع فرانسه درآن مطرح می‌شود ، ودرمقایسه با «شگفتی‌های زندگی» بیشترازآن لحاظ برای من مهم‌است‌که درفیلم تازه‌ام برخلاف «شگفتی‌های زندگی» مهارت‌های فنی محسوس نیست ، وتکنیک‌کار ساده‌تر شده .

– درابتدا وانتهای فیلم ، صحنه‌ها را با فیلتر فیلمبرداری‌کرده بودید ، منظورتان چه بود ؟

سوته : من مدتها درجستجوی تصویری بودم‌که برای تیتراژم بگذارم ، جستم وجستم تا رنگ آبی را انتخاب‌کردم‌که حالت سرد پاییزی را منتقل می‌کرد و با روحیه‌ی فیلم سازگار بود وخوب ازهم ازکار درآمد .

–دیالوگ فیلم شما زیاد وجنبه‌های بصری وتصویری آن‌کم بود ، چه نظری دارید ؟

سوته : مسأله‌ی اصلی فیلم این است‌که زیرنویس نداشت ، درحالی‌که دیالوگ‌های فیلم‌که مخصوص محله‌های پاریس است ، خیلی مهم است واگرکسی این دیالوگ‌ها را نفهمد ، مقداری ازتصاویر را هم ازدست می‌دهد . بنظر من هم گفتار مهم است وهم تصاویر . وخب وقتی درنقطه‌یی ، زندگی ایجاب می‌کندکه آدم‌ها زیاد حرف بزنند – مثل رستوران – چرا حرف نزنند ؟

– انتخاب «ایومونتان» و «میشل پیکولی» بیشتر جنبه‌ی تجارتی داشت ؟

سوته : دراینکه این هنرپیشه‌ها ارزش تجارتی دارند تردیدی نیست . ولی تهیه‌کننده‌ی فیلم مرا برای انتخاب این بازیگران مجبور نکرد . وحتی‌گفت اگر بازیگران فیلم ناشناس هم باشند مهم نیست . . .

مصاحبه مطبوعاتی با : فلورستانو وانچینی

«فلورستانو وانچینی» کارگردان فیلم «عشق تلخ» ساعت شش بعدازظهر دوشنبه ، دریك جلسه‌ی مصاحبه‌ی مطبوعاتی شرکت‌کرد :

– زن ، ازکجا به مسافرتی‌که مرد به پاریس می‌کند ، پی می‌برد ؟

فلورستانو وانچینی : زن ازطریق صحبت‌هایی‌که پسر درباره‌ی پدرش می‌گوید واینکه پدر درزندان فاشیست‌هاست ، پی می‌برد به اینکه اوگرایش‌هایی سیاسی به‌آرمان‌های پدرش دارد . وحتی دریك صحنه ازفیلم دختر به پسر می‌گوید که من می‌دانم‌که تو راه و ایده‌آلهای پدرت را دنبال خواهی‌کرد .

– شما تا چه حد به بازار توجه داشته‌اید ، چون تعداد زیادی ازفیلم‌های ایتالیایی برای جلب تماشاگر رابطه‌ی یك مرد و زن را مطرح می‌کنند .

وانچینی : من فکر نمی‌کنم‌که فرمولی به این ترتیب وجود داشته باشد وسینمای ایتالیا یکی ازپایه‌های قصه‌هایش را روی این سوژه‌گذاشته باشد .

– پس انگیزه‌تان برای ساختن این فیلم چه بود ؟

وانچینی : «کارلو برناری» داستانی نوشته بود ، که من‌آن‌را ساختم . این داستان بیست وسه سال پیش نوشته شده وبهمین دلیل نمی‌تواند به فرمولی‌که شما می‌گویید مربوط شود . من درسالهای اخیر ، نوع‌کارم ، سینمای متعهد سیاسی‌بوده ودراین سالها سعی‌کرده بودم‌که دنبال شخصیت‌های سیاسی ایتالیا بروم ومسأله‌ی آدم‌هایی راکه درمتن زندگی ایتالیایی‌ها رلهای مهمی ایفاکرده‌اند مطرح‌کنم . ولی بعد ازساختن این فیلم‌ها تصمیم‌گرفتم فیلمی بسازم‌که مسأله‌اش ، مسأله‌ی همه باشد ، نه مسأله‌ی یك آدم برگزیده .

– شما مدتی با نام مستعار فیلم وسترن ساختید ، چرا این‌کار راکردید ؟

وانچینی : من درسال ۱۹۶۷ یك فیلم وسترن با نام مستعار ساختم . البته می‌دانم‌که آدم نمی‌تواند خودش را پشت اسم‌های مستعار پنهان‌کند . ومن هم چنین قصدی نداشتم . قبلاً فیلمی ساخته بودم‌که هیچ تهیه‌کننده‌یی حاضر به تهیه‌ی آن نشد ومن مجبور شدم مقدار زیادی قرض‌کنم . برای پرداخت این قرض‌ها ، تن به ساختن فیلم وسترن دادم وبخصوص با انتخاب یك اسم مستعار می‌خواستم بگویم‌که این فیلم به من تعلق ندارد واگر به من تعلق‌داشت ، اسم خودم را رویش می‌گذاشتم .

PRESS CONFERENCE WITH YAE JIM RIM ACTRESS OF "THE ZEN" AND DR. ALFRED BAUER DIRECTOR OF THE BERLIN FILM FESTIVAL







بزرگداشت ویلیام وایلر

سرزمین پهناور

(۱۹۵۸)

تهیه‌کننده : **ویلیام وایلر، گریگوری پك**

فیلمنامه : **جیمزوب، سای‌بارتلت، رابرت وایلدر**
(براساس داستانی از «دونالدهمیلتون»)
فیلمبردار : **فرانتس پلانر**
بازیگران : **گریگوری‌پك، جین‌سیمونز، کارول بیکر، چارلتون هستون، برل ایوز، چاك کانرز**
زمان نمایش : **۱۶۶ دقیقه**

فیلم « سرزمین پهناور » محصول کمپانی «یونایتدآرتیست»است و«وایلر» و«گریگوری پك»آنرا باتفاق تهیه وازهیچ کوششی وهزینه‌ای درتهیه فیلم‌کوتاهی‌نکردند تا فیلم بمعنای واقعی کلمه Big **عنوان آن برابری کند.**

«وایلر» با خود فکر میکرد که ابعاد تازه و بزرگ پرده سینما (پاناویژن) بسیار مناسب فیلم وسترن است. چرا که ازطرفی اندیشه اصلی فیلم نیز برداشتن جای بیشتر دور میزد. درتهیه فیلم «سرزمین پهناور» داستان وابعاد پرده باید دارای ابعاد یکسانی میبودند. «وایلر» بزودی دریافت که استفاده از پرده عریض در صحنه‌های نزدیك منطقی نیست چرا که باعث میشد چشم بیننده بین شخصیت‌های اصلی و تکه‌های فرعی سرگردان‌شود. اوبرای‌فیلمبرداری فیلم«سرزمین پهناور» «فرانتس پلانر» را انتخاب کرد وآنها باتفاق روشهای تکنی‌راما و تکنی‌کالر را برای فیلمبرداری برگزیدند.

موضوع‌فیلم‌داستانی‌است‌براساس‌دوخانوادهٔ زمین‌دار، گله‌های آنها و احتیاجشان به سرچشمهٔ آبی‌که درزمین یك خانم معلم قرار دارد وعقیدهٔ نهائی‌اشان که با همه وسعت اراضی جائی برای هردو آنها در زمین وجود ندارد.

خانواده «تریل»ها برهبری «ماجور» نماینده فرهنگ هستند در تجمل زندگی میکنند، ولی آنها هم بنوبه خود باندازه خانوادهٔ «هاناسی»ها که تحت ریاست «رفوس» دارای زندگی نکبت‌باری هستند، خشن و وحشی‌اند.

«مك کی» دریانورد متشخصی است که از «بالتیمور» به غرب آمده است تا با «پاتریشیا تریل» که او را در مدرسه مخصوص دختران در نیوانگلند دیده و عاشقش شده ازدواج کند. «مك کی» ظاهراً مردی است که به سرزمین‌غرب نمیخورد و چندان هم طول نمیکشد که دختر جسور ولوس «ماجور» هم باین نتیجه میرسد که ازدواج او با این مرد کار اشتباهی است، چراکه نامزدش بخود زحمت نمیدهد که جوابش را بدهد، بزندش و یا حتی شجاعتش را باثبات برساند مگراین‌که‌ازانجام‌این‌کارها خوشش‌بیآید. او غیرقابل سوارترین مادیان را دور از انظار وتنها در حضور کارگر مکزیکی اصطبل سوار میشود، و با سرکارگر شوخ «تریل»ها به‌تنهائی درنور ماه می‌جنگد.

«تریل»ها که از کارهای «هاناسی»ها بخشم آمده‌اند به تحریك سرکارگرشان که خود با «پاتریشیا» گرم گرفته باراضی «هاناسی»ها حمله میکنند. تلافی به‌تلافی میانجامد، تا اینکه زمین‌داران، نیروی خود را در جنگی برای تصاحب « بیگ مادی » زمین خانم معلم متحد میکنند. اما این زمین باید متعلق به‌یکی از آنها باشد. «هاناسی»ها در این میان با دزدیدن خانم معلم کوشش خودرا میکنند اما «مك کی» برای آنکه از خونریزی جلوگیری‌کند زمین «بیگ مادی» را می‌خرد تا همگان بتوانند همچنان از آب آن استفاده‌کنند. ولی همه این‌کارها بیفایده است. «پاتریشیا» از درك مسئله سر باز میزند . «تریل»ها و «هاناسی»ها دربدنه‌های سنگ‌سفید یك دره باریك تا حد شکست وپیروزی به‌ستیز دراز و خونینی دست میزنند. رئیس خانوادهٔ «هاناسی»ها میکشد و بنوبه خود بوسیله رئیس خانواده «تریل»ها کشته میشود.

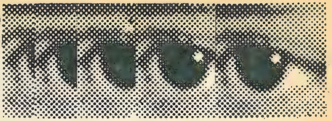
در انتهای فیلم «پاتریشیا» خود را برای ازدواج با سرکارگر «تریل»ها آماده میکند در حالیکه «مك کی» همراه خانم معلم در افق غروب اسب میتازد.

«وایلر» فیلم «سرزمین پهناور» را چنین بخاطر می‌آورد:

«فیلم داستان خوبی‌داشت و من بازیگران خوبی برای بازی در آن جمع کرده بودم. نقش‌های‌دوم‌فیلم‌را تماماً آکتورها و آکتریس‌های مشهور ایفا میکردند. برای تهیه این فیلم نزدیك شهر «استاکین» در ایالت کالیفرنیا یك شهر کامل وسترن بنا کردیم چرا که از یك طرف به قطعات باز و گسترده و از طرف دیگر به‌زمین باروری احتیاج‌داشتیم. صحنه‌های جنگ در دره را در «موجاوی دزرت» در دره «ردراك» ودر بعضی مناطقی فیلمبرداری کردیم که فیلم «قهرمانان جهنم» در آن فیلمبرداری شده بود».

فیلمبرداری فیلم « سرزمین پهناور » در اگوست سال ۱۹۵۷ آغاز شد. «وایلر» پردهٔ عریض وتکنیك رنگی را دوست داشت. او تك درختی را در زمینه چمنزار قهوه‌ای مایل بزرد، سوارانی را که برزمینه چمنزار غبارآلود برقص درمی‌آمدند، دره‌های باریك وسفید و فلات‌های کوچك‌را درفیلم خود بزیبائی فیلمبرداری‌کرد. او از طریق «فرانتس پلانر» فیلمبردار فیلم و با استفاده از عدسی‌های «وایدانگل» ته رنگ‌های خفه، قهوه‌ای‌ها، زردهای رنگ پریده، صبح‌های زود ومناظری‌راکه به‌افق‌منتهی‌میشد فیلمبرداری کرد. درموقع‌نمایش‌فیلمهای‌روزانه«باب‌سونیك» که به‌سمت مسئول مونتاژ فیلم ارتقاء یافته بود متوجه خطری شد. او متوجه شد که اراضی بیش از اندازه پهناور است و عملاً بازیگران در مناظر عمومی گم میشوند. بطریقی‌که داستان فیلم حقیر ونامتناسب جلوه میکند.

«وایلر» درتهیه فیلم بادقت وسعی‌فراوانی که به‌کمال کار بازیگران و تکنیسین‌ها ، هردو احتیاج داشت، کارکرد. موضوع دراین‌فیلم هم نظیر مضمون فیلم « اصرار دوستانه » پیچیده وسخت بود. یك‌فرد صلح‌طلب تا چه حد میتواند برای حفظ صلح دست به‌خشونت بزند؟ ومیزانسن فیلم باید چنین چیزی را بیان میکرد. برای این منظور خشونت در فیلم باید سنجیده و ضمناً ازطرفی دارای سنگینی لازم هم باشد.



فیلمهائیکه امروز می بینیم

ایرلند :

زاردوز

Irland:

ZARDOZ

(فیلم بلند – مسابقه)

کارگــردان ، سناریست و تهیه‌کننده : **جان بورمن**
فیلمبردار : **جئوفری انورث**
موزیك : **دیوید مانرو**
بازیگران: **شون‌کانری، شارلوت‌رمپلینگ سارا کستلمن ، سلی آن نیوتن**
۳۵ میلیمتری ــ رنگی ــ ۱۰۶ دقیقه

جوامع صنعتی درسال ۱۹۹۰ نابود شده‌اند وجامعه تازه‌ای بنام «ورتکس» درکنار یك دریاچه ودردامنه جلگه‌ای حاصلخیز بوجود آمده است . افراد این جامعه‌که ازمیان ثروتمندان ، صاحبان قدرت ، دانشمندان ومتفکران انتخاب شده‌اند به اسرار حیات جاودان دست یافته وسن آنها حدود بیست‌وپنج سال ثابت مانده است . هدف ازتشکیل این جامعه حفظ دانش وتمدن بشر است . بیرون ازاین جامعه زندگی بشکل عادی‌وابتدائی‌اش همچنان‌ادامه دارد . داستان درسال ۲۲۹۳ میگذرد. ازعمر ساکنان «ورتکس» بیش ازسیصد سال‌گذشته است . درجامعه آنها هیچ نوع حکومت یا تشکیلات اداره‌کننده وجود ندارد .

افراد ازطریق یك سیستم برنامه‌ریزی شده‌که درمغزشان تعیین شده است ، بطور دسته جمعی درداراه امور جامعه خود شرکت میکنند . «زاردوز» یك ماسك عظیم سنگی است‌که توسط ساکنان «ورتکس» بمنظور تحت انقیاد درآوردن افراد جوامع ابتدائی ساخته شده‌است . افرادی ازمیان ساکنان این جوامع‌که نیروی جسمانی فوق‌العاده‌ای‌دارند انتخاب میشوند تا محصولات‌کشاورزی جوامع عقب‌مانده را دراختیار «ورتکس» قرار دهند ودرعین حال با ازبین بردن افراد جــوامع عقب‌مانده ازتعدادشان بکاهند .



اسپانیا :

ب باید بمیرد

Spain

B MUST DIE

(فیلم بلند – مسابقه)

کارگردان : **خوزه لوئیس برائو**
تهیه‌کننده : **لوئیس منخینو**
فیلمبردار : **لوئیس‌کودرادو**
موزیك : **خوزه نیتو**
بازیگران : **دارن مك‌گاوین ، استفان ادران ، پاتریشیا نیل ، بورجس مردیت ، والترکوی ، خوزه نیتو .**
۳۵ میلیمتری ــ رنگی ــ ۱۰۲ دقیقه

موقع سیاسی یکی ازکشورهای آمریکای جنوبی بحرانی است . بعضی از احزاب سیاسی وقسمت عمده طبقه‌کارگر خواستار بازگشت رهبر تبعید شده‌کشور هستندکه با حرف "B" از او یاد میشود .

بخاطر بازگرداندن "B" برسرکار اعتصاب‌هائــی درکشور روی میدهد وبه تظاهرات بزرگ پایتخت منتهی میشود . اما یك «عامل پنهان» درصدد است "B" را درراه بازگشت ازبین ببرد وازاین‌رو یك مهاجر تنگدست راکه دارای هیچ جناح سیاسی نیست برای سوء قصد به "B" انتخاب میکند .

این مهاجر گمنام «پابلوکواك» نام دارد ویك راننده میان سال‌کامیون است واصل مجارستانی دارد . «پابلو» علیرغم سایرین ازدست زدن به اعتصاب خودداری میکند . تنها تعهد این شخص این است‌که برای بازگشت به وطن پول لازم را تهیه کند . برای نیل به این مقصود ، «پابلو» باکمك مالی «جولیا» یکی ازدوستانش قصد داردکامیونی راکه میراند خریداری‌کند . فرزند «جولیا» بنام «جانی» در مسافرت‌ها همراه «پابلو» است . وقتی«پابلو» بار میوه‌ای را به شهرمیبرد ، دسته‌ای ازکارگران اعتصابی انتقامجو به‌کامیون او حمله میکنند وکامیون اورا آتش میزنند . «پابلو» ازمهلکه میگریزد ولی وقتی‌کامیون مشتعل به جانبی واژگون میشود ، «جانی»کشته میشود . «پابلو» میفهمدکه تا چه حد مرگ «جانی» متوجه عمل‌کورکورانه او بوده است .

ازآنجاکه کامیون بیمه نبوده است ، «پابلو» مجبور میشود نومیدانــه دراطراف بدنبال‌کار بگردد .

او درشبانه روزی «جولیا» را اقامت میکند ودرآنجا با «هکتور آلابیسو» دریك‌کارگاه خصوصی ملاقات میکند .

«هکتور» بزودی متوجه زخم پذیری «پابلو» میشود وموقعیتی دراختیار او قرار میدهدکه درآن «پابلو» باکمك‌کردن به او درکسب مدارکی ازخیانت « سوزانا » یکی ازمشتریان «هکتور» ، بتواند پول فراوانی بدست آورد . «پابلو» بسادگی تن به این‌کار میدهد ودر دام ماهرانه‌ای‌گرفتار میشودکه تنها راه نجات ازآن سوء قصد به "B" است .



فرانسه :

سلین و ژولی قایق سواری میکنند

France:

CELINE AND JULIE GO SAILING

(فیلم بلند – جشنواره جشنواره‌ها)

کارگردان : **ژاك ریوت**
تهیه‌کننده : **له فیلم دولوزانژ**
فیلمنامه : **برتو ، لوبوریه ، اوژیه ، ریزیه ، ریوت**
فیلمبردار : **ژاك رونار**
بازیگران : **ژولیت برتو ، دومینیك لابوریه ، بول‌اوژیه ، ماری‌فرانس‌پیزیه .**
۳۵ میلیمتری ــ رنگی ــ ۱۹۲ دقیقه

«سلین و ژولی قایق سواری می‌کنند» یك‌کمدی حادثه‌ای‌است. داستان این فیلم درخواب وبیداری میگذرد. «ژولی» درزندگی واقعی یك کتابدار است. هیچگونه حادثه‌ای درزندگی او اتفاق نمی‌افتد. «سلین» یك شعبده باز است . یك روز با «ژولی» آشنا میشود و اورا با خود بسرزمین حوادث می‌برد. برایش داستانهائی ازمسافرتهائی‌که انجام نداده ، از صحنه‌هائی‌که ندیده ، از تجمل ، از اضطراب وهیجان تعریف می‌کند .

یکی از داستانهایش «ژولی» را سخت تحت تأثیر قرار میدهد . داستان خانه دورافتاده‌ای‌که مردی با فرزند هشت ساله‌اش ، دو زن اسرارآمیز ، یکی موخرمائی و دیگری موطلائی درآن زندگی می‌کنند . بنظرمیآیدکه «ژولی» این خانه و روابط ساکنان آنرا میشناسد .



سری‌لانکا (سیلان) :

گنجینه

Sri Lanka:

THE TREASURE

(فیلم بلند – سینما درآسیا)

تهیه‌کننده وکارگردان : **لسترجیمزپریس**
فیلمنامه : **تیسا آ بیسکرا**
موزیك : **پریما سیری خماداسا**
فیلمبردار : **ام . اس . آناندان**
بازیگران: **جامینی‌فونسکا، مالینی‌فونسکا، تریلیسیا گاناواردنا ، مایا گاناراتن ، فرانسیس پریرا .**
۳۵ میلیمتری ــ سیاه‌وسفید ــ ۱۱۰ دقیقه

یك مرد نیمه مسن درآستانه خودکشی قصه زندگی خودرا باز میگوید : او درجستجوی یك زن جوان برای انجام یك قصد جنایت‌کارانه است تا ثروت فامیلش را ازخطر برهاند. اما وقتی قادر به تکمیل نقشه‌اش نمیشود ، سخت مریض میگردد وتنها همسرش به پرستاری او میپردازد تا اورا بهبود بخشد .



هلند :

ارگ سیار

Netherlands:

ORGANS ON WHEELS

(فیلم‌کوتاه – مسابقه)

نویسنده وکارگردان : **راینیر میر**
تهیه‌کننده : **الن میر**
فیلمبردار : **رادورمولن**
موزیك : **راینیر میر**
۳۵ میلیمتری ــ رنگی ــ ۱۹ دقیقه

امروزه جوانان ازاجداد خودکه درابتدای‌قرن میزیسته‌اند بمراتب جدی‌تر هستند ، ازسازهای قدیمی نظیر ارگ‌های سیار با دقت ومواظبت بیشتری استفاده میکنند. آنها این سازها را جمع‌آوری میکنند. تعمیرکرده وبصورت تازه‌ای درمی‌آورند .

جوانان مسابقات ارگ خیابانی را ارزیابی نموده ودرباره آرتژمان‌های موسیقی‌آنها بحث‌کرده وبرای پیداکردن نمونه‌های بهتری ازاین‌ارگ‌های خیابانی به مسافات دوردست سفر میکنند وسازهای خودرا به هرگوشه جهان با خود حمل میکنند . ارگ‌های خیابانی اشکال عجیبی دارند : رشته‌های اسرارآمیزی نظیر ماکارونی از پایه‌آنها بیالا رشدکرده ودرآنجا به‌گلهای عجیب وغریبی درزمینه‌های تخیلی ختم میشوند . درکنار این ارگ‌ها آدم‌هائی متعلق به قصه‌های فراموش شده جوانمردی ، چهره‌هـای نجیبی مزین به رنگ‌های جعبه رنگی و یك بچه مدرسه دیده میشوند.

این هنر عتیق وآزاد فولکلور را باید درمقابل فساد صنعت زندگی امروز حمایت کرد. ما درمیان آسمان‌خراش‌ها ، پوشش‌های شیشه‌ای عمارات، پارك‌های مفید وزمین بازی‌های سالم خواهان هنر تازه فولکلور زمان گذشته هستیم.

***

این فیلم به «رومکه دووارد» رئیس دادگاه شهری‌آمستردام تقدیم میشود، چرا که کوشش مداوم او درشناخت ارگ خیابانی بود که برای ما استفاده ازتعداد زیادی از ارگ‌های خیابانی را درفیلم مقدور ساخت.

ایالات متحده امریکا :

سیدارتا

SIDDARTHA

United States:

(فیلم بلند – برنامه مخصوص)

کارگردان : **کنراد روکس**
مدیرفیلمبرداری : **اسون نیك‌ویست**
موزیك : **همانتاکومار**
سناریست : **کنراد روکس** (براساس‌رمان هرمان هسه)
هنرپیشگان : **ششی‌کاپور، سیمی‌گاروال، رومش شارما .**
رنگی – پاناویژن – ۸۹ دقیقه

هند باستان ، سیدارتا برهمن جوان مصممی است‌که علی‌رغم نگرانی پدر ودوست ، خانه وزندگی راحت را به قصد پیوستن به «سادهو» ها مردان مقدسی‌که نیازهای ساده شان را احسان مردم تأمین میکند، ترك‌گوید . دوستش «گروویندا» با وجود تردید ، « سیدارتا » را همراهی میکند وآندو مدتی را به تحصیل نزد مرد مقدسی‌که به‌عنوان بودای دانا شناخته شده ، میگذرانند . اما « سیدارتا » شاگردی است ناخشنود وتصمیم میگیرد به تنهائی به جستجوی طریقی مناسب خود برود . او به یك روسپی به نام «کامالا» برخورد میکند وبه عشقبازی با او تمایل نشان میدهد . روسپی اورا به خاطر فقرش به ریشخند میگیرد . اما یاد زیبائی چهره وفصاحت کلام « سیدارتا » درخاطر او باقی میماند و وقتی‌که « سیدارتا » به ثروت ومقام دست می‌یابد، «کامالا» او را به‌عنــوان یك عاشق میپذیرد . « سیدارتا » بزودی اززندگی مادی ولذات‌گذرای آن خسته میشود و با آنکه صاحب پسری شده‌است به زندگی آواره و زاهدانه سابقش برمیگردد . روزی با یك قایقران برخورد میکند وسخت تحت تأثیر دانائی وآزادگی او قرار میگیرد وشاگردی اورا میپذیرد . سالها بعد «گودیندا» که همراه یك‌گروه با قایق از رودخانه عبور میکند، دوست قدیمش « سیدارتا » را میشناسد . وقتی دو مرد سالخورده با هم صحبت میکنند، «گودیندا» درمی‌یابدکه دوستش چیزی راکه درجستجویش بوده ، یافته است : درکی خودآموخته از راز زندگی‌که نتیجه سالها اندیشه وتعمق درباره رودخانه است .



سرود سرخ

RED PSALM

(فیلم بلند – سینمای میکلوش یانچو)

فیلمنامه : **گیولا هرنادی**
فیلمبردار : **یانوش کنده**
موسیقی : **آهنگهای ملی وعامیانه**
هنرپیشگان : **آندراس دراهوتا ، لایوس بالاسویتس ، آندراس بالنیت ، جوزف ماندراس .**

در اواخر قرن نوزده جنبش‌های سوسیالیستی برای از میان بردن فئودالها در مجارستان آغاز میشود. از طرفی فئودالها بسختی در برابر این جنبش مقاومت میکنند و مبارزات خونینی برپا میگردد. اما مقاومت آنان بجائی نرسیده و روح انقلاب که سرشار از ترحم، شجاعت و عدالت است باعث نابودی آنان میگردد. این فیلم درجشنواره کان ۷۲ برنده جایزه بهترین کارگردانی شد.



فنلاند :

چگونگی حرکت درسینما یا ۱۸۹۵

(فیلم‌کوتاه – مسابقه)

کارگردان : **اینوماکینن**
تهیه‌کنندگان : **اینوماکینن، الیناکاتینن، ویرکه لتینن .**
فیلمبردار : **ویرکه لتینن**
گوینده : **جوبراوی**
۳۵ میلیمتری – رنگی – ۱۸ دقیقه

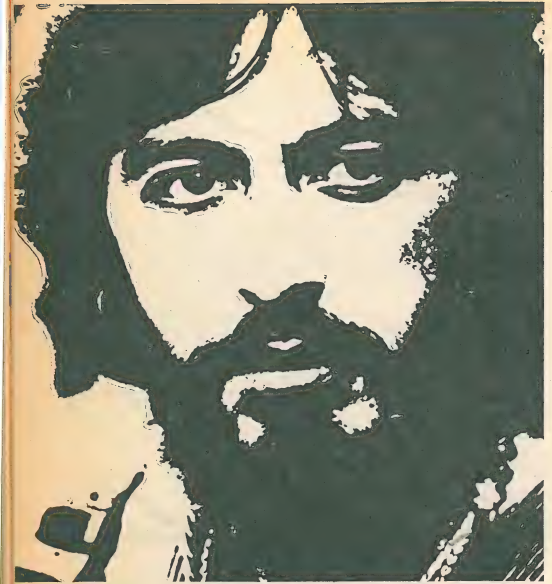
Finland:

1895, OR HOW THE MOVIES MOVE

این اثر فیلمی است‌که چگونگی تصاویر متحرك وفیلم‌های ناطق را نشان میدهد. توهم حرکت برچه اصلی استوار است ؟

«۱۸۹۵» ، اثری مستند واستثنائی درباره تاریخ تصاویر متحرك است ، ونشان میدهد چگونه هنرفیلمسازی‌که در اوج محبوبیت عامه قرار داشت ، بصورت یك صنعت شکل عوض میکند . ازتجارب اولیه ، اولین فیلمهای «لومیر» که درسال ۱۸۹۵ بنمایش عمومی درمیآید ، تا فیلم‌های رنگی ابتدای قرن – فیلم‌های رنگی رنگ‌آمیزی شده بوسیله دست – ظهور صدا و سنت ستاره پرستی ، این همه شامل هنری میشودکه امروزه آنرا بنام « سینما » می‌شناسیم .

وهنوز مردان وزنانی هستندکه اولین تجارببشان را ازسینما ، ازیك قرن قبل بخاطر بیاورند .



سرپیکو
کارگردان : **سیدنی لومت**
تهیه‌کننده : **مارتین برگمن**
فیلمنامه : **والدوسالت ، نورمن وکسلر**
(براساس داستانی از : پیترماس)
موزیك : **میکیس تئودوراکیس**
فیلمبردار : **جری فیشر**
بازیگران : **آل پاچینو ، تونی روبرتس**
رنگی ــ ۳۵ میلیمتری

نگاهی به :

«سرپیکو»

«فرانك سرپیکو» یك پلیس تازه‌کار به بخش ۸۲ پلیس نیویورك میپیوندد وخیلی زود با رشوه‌خواری‌های کوچك همکارانش آشنا میگردد وبخاطرابتکار دردستگیری دوتجاوزکار احتمالی توبیخ میشود . « سرپیکو » به امید بدست‌آوردن شغل کارآگاهی خودش را به‌اداره آگاهی منتقل میکند و در ضمن به تحصیل در دانشگاه ادامه میدهد و با یك رقاصه بنام لسلی لین آشنا میشود. ملال کارهای‌دفتری واختلافاتی که در مورد لباس‌های غیرمتعارفش با مافوقش پیدا میکند، باعث میشود سرپیکو از بازرس مك‌لین که ظاهراً تفاهم نشان میدهد، بخواهد او را به‌بخش ۲۱ منتقل سازد. در اولین روز کارش در محل جدید به سرپیکو پیشنهاد رشوه میشود که او آن‌را به باب‌بلر، دوستی‌که عضو کمیته تحقیقات ویژه شهردار است گزارش میدهد، ولی به هردو توصیه میشود از تعقیب موضوع دست بردارند. در این شرایط «لسلی» «سرپیکو»را ترك میکند واو با یك پرستار به‌نام «لوری» آشنا میشود و با او زندگی مشترکی‌را آغاز میکند. «سرپیکو» که توسط «مك‌لین» به یك بخش «پاك»! منتقل گردیده، مثل همیشه تحت فشار است که رشوه قبول کند ومثل همیشه بخاطر لباس‌هایش مورد بیمهری است. وقتی «سرپیکو»را ترك میکند و با یك پرستار به‌نام درخواست میشود که به‌کار در محل فعلی‌اش ادامه دهد و موضوع رشوه‌خواری را برای کمیسر «دلانی» بررسی‌کند.

اما هیچگونه اقدام رسمی بعمل نمیآید و کوشش‌های «سرپیکو» و «بلر» برای تحقیق از طریق دفتر شهردار با مانع روبرو میگردد. سرانجام «دلانی»ناگزیرمیگردد اجازه تحقیقات را صادر کند ولی هیئت داوری مسئول بازجوئی آنچنان‌که موردعلاقه«سرپیکو»ست درتحقیقات پافشاری نمیکند . « سرپیکو » که از طرف هم‌قطارانش مطرود و عملاً تهدید شده و پس‌از چند صحنه مشاجره «لوری» را نیز از دست داده است، در بخش ۸ مانهاتان با بازرس «لومباردو» برخورد میکند و به اتفاق «بلر» داستانشان را در اختیار مجله «نیویورك تایمز» قرارمیدهند. یك‌کمیته بخصوص ازطرف‌شهردار با همکاری بازرس « سیدنی‌گرین »، پرونده را دوباره بجریان‌میاندازد. ازطرف‌دیگر«سرپیکو» به بخش مبارزه با مواد مخدر بروکلین منتقل میگردد و در یك حمله که همکارانش او را تنها میگذارند بسختی‌آسیب میبیند. دربیمارستان او نشان کارآگاهی را که به‌او هدیه شده رد میکند، برای دادن شهادت دربرابر کمیته‌تحقیقات حضور مییابد و سپس از نیروی پلیس استعفا میکند.

* * *

«سیدنی‌لومت» این‌بار ضمن کنارگذاشتن اقتباس‌های تئاتری که برفعالیت‌های هنری او سنگینی‌میکرد، پرداخت باروح‌تری به‌موضوعات فیلم جنائی قبلی‌اش «نوارهای‌آندرسن» میدهد و شاید «سرپیکو» حماسه‌ای باشد که کارهای «لومت» طی‌سالها گاه‌وبیگاه وعده آن‌را میداد. پرقدرت‌ترین خصوصیات فیلم جدید او نشان از کارهای اولیه‌اش دارد وتعقیب زندگی«فرانك سرپیکو» پلیسی که‌حاضرنیست‌دررشوه‌خواری‌های همکارانش شریك باشد و درنظر آنها بصورت یك خائن درمیآید به«لومت» فرصت یك حمله همه‌جانبه ودرعین‌حال ملموس برعلیه فساد جامعه شهری و مکانیسم‌های خسته‌کننده نظام اداری برای حفظ وضع موجود را میدهد و درعین‌حال برای اولین‌بار نیروی عاطفی فیلم از عواطف قهرمان فیلم سرچشمه میگیرد . تصور خاص «سرپیکو» ازاصالت اورا در محیط اداره وخانه موجودی غیرقابل‌تحمل‌میسازد ــ سبك‌پرتحرك فیلم ازیك‌نظر برخوردار از ویژگیهای‌خاص‌کار «لومت» و از نظر دیگر متعلق به گروه کارگردانان سابق تلویزیون است. تصاویری تند و تبدار، استخوان‌بندی پاره پاره یك داستان از هم گسیخته را پرمیکند و داستان با لحنی نسبتاً خشن و بتعارف بیان میگردد ، که بین صحنه‌های برخورد نزدیك در نماهای درشت و صحنه‌های تابلومانند ساکن، نظیر صحنه‌ای‌که در آن یك پلیس در فکر پیوستن به جبهه

«سرپیکو»ست در حالیکه خانواده‌اش در یك توازن ناپایدار در نما گنجانده شده ، بسرعت تغییر مییابد، جائیکه جان «فرانکن‌هایمر» در تقلای نـزدیك شدن به «وایلر» ، «استیونس» وغیره این سبك مشترك را به نوعی یکنواختی و یکدستی آکادمیك رسانده است، لومت آن‌را درگذشته در خدمت سمبولیسم تئاتری و تمثیل بکار برده است، در «سرپیکو» تمثیل شاید زیر لایه‌نازکی پنهان‌باشد ــ درلباس‌های مسیحاگونه «سرپیکو»، زخم‌های سمبولیك او وبرهنه‌کردن تشریفاتی‌اش در بیمارستان و از هم گسیختگی داستان برای بیان جدا افتادگی ، طردشدگـی تدریجی «سرپیکو» ــ کـه تجلی ظاهری آن لباس‌هـای غیر متعـارف اوست ــ و احساس سرخوردگی و خستگی از برخورد با درهـای بسته در انتهـای این دالان سردر گم بطرزی منطقی مورد استفاده قـرار میگیرد . سرانجام اصالت و مبارزه یك‌نفره سرپیکو به طرد او از جامعه نژادی‌اش (کـه بطرزی غریب توسط موسیقی «تئودوراکیس» نشان داده میشود) و از اشخاصی که او اصرار دارد میان آنها کار کند وتبعید خود خواسته‌اش به‌سویس منجر میگردد.

نقد از : ریچارد کمبز

(نقل از : Monthly Film Bullitin **)**

ترجمه : ح . ز

«سرپیکو»ی سیدنی لومت

از : پیتر کاوی
Peter Cowie

آخرین فیلم **سیدنی‌لومت** که کارگردانی آن تصادفاً توسط **جـان آویلدسن** شروع شد (کارگردان فیلم «جو» که در تهران با عنوان **نسل فاسد** نمایش داده شد ــ م)، دریك موقعیت بارور، اگر نه متعادل، از کارنامهٔ فیلمسازی **لومت** به‌بیان درگیریها وتنشهای‌اخلاقی دشواری می‌پردازد که تم اساسی پاره‌ئی از فیلمهای قبلی وی از جملـه **دوازده مرد خشمگین** و **تهاجم** بوده‌اند.

فرانك سرپیکو (آل پاسینو) یك پلیس صدیق و پاك‌سرشت آمریکائی است. به‌تازگی از آکادمی پلیس فارغ‌التحصیل‌شده، وبه‌طورطبیعی خامدست وایده‌آلیست است. اوبزودی به‌گونه‌ئی ناگزیر درمی‌یابد که آدم نمی‌تواند از میان یك تودهٔ لجن و کثافت عبور کند، بی‌اینکه پایش کثیف شود. سرپیکو از یك‌سو به‌خاطر امتناعش از پذیرفتن رشوه‌ها و تسلیم نشدن به‌تطمیع مورد تنفر دست‌چپی‌های قانون است، و از سوی دیگر همکارانش هم به‌خاطر ظاهرآشفته و سرووضع ژولیدهٔ او، وبخصوص‌ریش‌وپشم انبوه چهره‌اش، به‌او اعتماد نمی‌کنند (گرچه از آنجا که حوزهٔ استحفاظی او به‌راحتی قابل شناسائی است، چنین ظاهر ژولیدهٔ گمراه‌کننده‌ئی «سرپیکو»را یاری می‌دهدکه به‌نحوبهتروموٌثری انجام وظیفه‌کند) . دوستان دخترش در زنـدگی او نقشی موقتی دارند، می‌آیند ومی‌روند. طرز زیست «بوهمی» سرپیکو علاقهٔ آنها را جلب می‌کند، اما بعداً حس همیشگی پی‌جوئی سرسختانه ولجاجت‌آمیز یك قضیه از سوی وی، باعث سرخوردگی آنان می‌شود.

دو روئی و ریای حرفه‌ئی رؤسا، و نیـز بی‌اعتنائی آنان نسبت به تصمیم‌هـای جهدآمیز «سرپیکو» سرانجام وی را وامی‌دارد تا به‌قیامی یکتنه دست‌یازد و دست افسران فاسد درگیر در مدار ارتشای دستگاه پلیس را روکند.

در فضا و زمینه‌ئی اینچنین واترگیتی ، **لومت** به یاری فیلمنامه‌نویسانش (**والدو سالت** و **نورمن وکسلر**) تصویری موجز، گویا، دقیق و آکنده از صراحت از سیستم سلسله مراتبی فسادیکه ریشه‌هائی قطورتر در «دستگاههای‌بالا» دارد تا دستگاههای فرودست تحت امر، ترسیم می‌کند. فیلم درواقع به‌لحاظ جهدش در عریان کردن نقاط ضعف دستگاه پلیس، همسانی‌هائی با سریالهای تلویزیونی **آیرونساید** و **مك‌کلود** نشان می‌دهد کـه آنها نیز، در مقیاسهائی خردتـر، کوششهائی مشابه به‌خرج می‌دهند.

سرپیکو برای بازیگرش **«آل پاسینو»** گام پیروزمندانهٔ دیگری در پی‌گامهای کامکارانـهٔ **پدرخوانده** و **مترسك** است، وی بخصوص دراین فیلم از آن تصویر پرزرق‌وبرق نابجا و نامناسبی که در **هراس در نیدل پارك** از خودساخته بود، فاصلهٔ بعیدی نشان می‌دهد. این فقط ریش‌وپشم **پاسینو** نیست‌که دراین فیلم بیشتر شده است بلکه کاراکتر پخته‌تری‌هم از وی می‌بینیم.

زبان درست عامیانهٔ سناریو (که یادآور کار قبلی **والدو سالت** کابوی نیمه‌شب است)، ونیزفیلمبرداری واقعگرایانهٔ **آرتورجی. اورنیتز** از محلهای واقعی نیویورك، به سرپیکو بُعدهای یك کار مستند را داده‌اند. واین ازآنجا که فیلم براساس تجربه‌های واقعی یك پلیس نیویورکی که حالا در سوئیس زندگی می‌کند، ساخته شده، همنوائی بجا ومناسبی به‌فیلم بخشیده است وآنرا تا حد یك‌اثر نیمه‌مستند پیراسته است.



Sidney Lumet director of Serpico

فیلمهای «سیدنی‌لومت»:

۱۲ مرد خشمگین (۱۹۵۷) ، دیـوانه صحنه (۱۹۵۸) ، آن نوع زن (۱۹۵۹) ، نسل فراری (۱۹۶۰) ، نگاهی از پل (۱۹۶۱)، سفر طولانی روز درشب(۱۹۶۲) ، Sail safe (۱۹۶٤) ، مردی از گذشته (۱۹۶۵) ، تپه (۱۹۶۵) ، گروه (۱۹۶۶) ، ماجرای مرگبار (۱۹۶۷) ، خدا حافظ مرد جسور (۱۹۶۸) ، مرغ دریائی(۱۹۶۸)، وعدهٔ ملاقات (۱۹۶۹)، مونتگمری به ممفیس (۱۹۷۰ ــ قسمتی ازیك دکومانتر) ، همخونی (۱۹۷۰) ، نوارهـای آندرسون (۱۹۷۱) ، بازی بچه‌ها (۱۹۷۲) ، تهاجم (۱۹۷۳)، مالی دوست داشتنی (۱۹۷۳)، سرپیکو (۱۹۷۳) ، جنایت در اورینت اکسپرس (۱۹۷٤) .

سینمای
میکلوش
یانچو



تحلیل فیلم
سرود سرخ RED PSALM

● **میکلوش یانچو**، پس از دو فیلم ناخشنود کننده‌ایکه در ایتالیا ساخت - **پاسیفیست** و **آتیلای جوان** - یکبار دیگر با فیلم **سرود سرخ** ترکیب و آمیزه‌ئی استادانه از استیل وسوژه ارائه می‌کند.

دیالکتیک **یانچو** این‌بار، صریح، گزنده وخشونت‌بار است: اعتراض وطغیان خونین کشاورزان و روستانشینان مجار درسالهای چرخش قرن برعلیه اختناق نهایت‌ناپذیر و دم‌افزون.

کارگران و زنانشان در یك گروه در دشتی وسیع وگسترده، برعلیه عمال و مزدوران، و حتی کشیش‌ها می‌جنگند - سمبولها ، عناصر اجتناب ناپذیر فیلمهای **یانچو** هستند. این‌فیلم هم استثنائی براصل نیست. آکنده از سمبولها و استعاره‌هاست : آوازهائیکه (مثل‌آوازهای فیلم«**مواجهه**») تصوراتی ازمعصومیت سوسیالیسم بدوی راستین به‌ذهن راه می‌دهند، جشن برداشت محصول، با اشارات گویا و هوشمندانه‌اش به باروری وحاصلخیزی وآکندگی ، شعله‌هائی‌که زبانه می‌کشند ومحل تجمع عناصر مزدور را پاك می‌کنند. بنابراین فیلمی‌که به‌آسانی می‌توانست «جوشانده‌هزارگیاهی» ازنشانه‌ها واتفاق‌های گوناگون باشد، در دستهای پرتوان **یانچو** از یکپارچگی وهمنوائی‌کم‌نظیری در سطح تمامی مؤلفه‌های سازنده‌اش برخوردارمی‌گردد. برخورد**یانچو** بابازیگرانش‌بخصوص، غیرمعمولی وسنت‌شکنانه است. اوهرحرکت «عروسکهای خیمه‌شب‌بازی»اش را در یك نما از ورای ترکیب‌های متعادل ومناسب وحساب شده‌ئی از حرکتهای تراولینگ وکرین Crane وعدسی‌های زوم به‌تیزی وموشکافی می‌نگرد .

پیام قابل استنباط فیلم، پیام امید ونوزائی است- گلهای سرخ ، جایگـزین خون در کف دست یکدختر می‌شوند، مرده‌ها زنده می‌شوند، بچه‌ها با نوارهائی بسته به موهایشان، خدا را به‌خاطر محصولی که عاید آنان ساخته است، شکر می‌گزارند. وسرانجام در پایان فیلم، زمانیکه مردی دستهایش را در جوئی ازآب خون‌آلود می‌شوید، و «**آندره آدراهوتا**» بسوی سربازها شلیك می‌کند و آنان را یکی پس‌از دیگری از پا درمی‌آورد، آدم پیروزی قدرت فیلم را در انتقال ایده‌هـایش ، و انعکاس حقایق صوری آشکار، با تمام وجود حس می‌کند .

سرود سرخ اندیشه‌ایست بصری بر سرحدهـای فداکاری به‌خاطر نیت‌های جمعی، و به‌خاطر پاس‌داشتن ارزشهای وجدان جمعی.

اجرای بی‌نقص فیلم، خبر از اعتماد به‌نفس عمیقی در سازنده‌اش می‌دهد که، گرچه ادعائی جسورانه است، اما حتی از معیارهای اجرائی بی‌همتای بزرگانی مثل **ولز** و **میزوگوشی** هم پا فراتر می‌نهد .

فیلمهای امروز

تالار رودکی (مسابقه)

ساعت : ۱۶
۱۸۹۵ (فنلاند)
زاردوز
کارگردان : جان بورمن (ایرلند)

ساعت : ۱۹
ارگ سیار (هلند)
ب باید بمیرد
کارگردان : خوزه لوئیس برائو (اسپانیا)

تالار رودکی (برنامه مخصوص - ساعت ۱۱ صبح)

سفر خوش (چکسلواکی)
سیدارتا
کارگردان : کونراد روکس (آمریکا)

سینما پارامونت (تکرارمسابقه)

ساعت : ۱۱ و ۱۸
شامپولیون (فرانسه)
فوتبال درروزهای خوش‌گذشته
کارگردان : پال ساندور (مجارستان)

ساعت : ۱۵ و ۲۱
اتاق شماره . . . (مصر)
غریبه و مه
کارگردان : بهرام بیضائی (ایران)

سینما آتلانتیك (جشنواره جشنواره‌ها)

ساعت : ۱۱ و ۱۸
جزیره (شوروی)
سرپیکو
کارگردان : سیدنی لومت (آمریکا)

ساعت : ۱۵ و ۲۱
جزیره (شوروی)
سلین و ژولی قایق سواری می‌کنند
کارگردان : ژاك ریوت (فرانسه)

سینما امپایر (بزرگداشت ویلیام وایلر)

ساعت : ۱۱ - ۱۵ - ۱۸ - ۲۱
سرزمین پهناور (۱۹۵۸)

سینما سینه موند

سینما درآسیا
ساعت : ۱۱ و ۱۸
گنجینه
کارگردان : لسترجیمز پریس (سری‌لانکا)

سینمای میکلوش یانچو
ساعت : ۱۵ و ۲۱
سرود سرخ (۱۹۷۱)

سینما پولیدور (سینمای جدید ایران)

ساعت : ۱۱ و ۱۸
زمین بازی بابوش
از : نورالدین زرین‌کلك
نفرین
کارگردان : ناصر تقوائی

ساعت : ۱۵ و ۲۱
ندامتگاه
از : کامران شیردل
مغولها
کارگردان : پرویز کیمیاوی

خبرها . . . .

مصاحبه‌های مطبوعاتی

بحث درباره آثار برسون با «لوك سيمون» بازيگر نقش «لانسلو دولاك» اثر «روبر برسون» ــ روز چهارشنبه ۱۳ آذر (امروز) ساعت ۱۰ صبح.

مصاحبه با «جينالولوبريجيدا» امروز چهارشنبه ساعت ½۱۱ صبح در دفتر فستيوال.

مصاحبه با «بهرام بيضائی» سازنده‌ی فيلم «غريبه‌ومه» ساعت ½۲ بعدازظهر امروز درتالار رودکی.

مصاحبه با «جان بورمن» سازنده‌ی فيلم «زاردوز» در ساعت ۶ بعدازظهر امروز درتالار رودکی.

پنجشنبه ١٤ آذر :

مصاحبه با «ژان‌کلود بريالی» در ساعت ۱۲ در دفتر جشنواره.

مصاحبه با »فريدون‌گله» سازنده‌ی فيلم «مهرگياه» درساعت ٦ بعدازظهر درتالار رودکی.

اطلاعيه

فيلم «راس‌کاج» محصول کشور چين به درخواست عده‌ای از روزنامه‌نگاران خارجی ساعت ٥ بعدازظهر پنجشنبه ١٤ آذرماه در بازار فيلم مجدداً نمايش داده خواهد شد.

درتالار رودکی و سينما پارامونت

فيلم «شبح آزادی» اثر «لوئيس بونوئل» علاوه بر سانس‌های ساعت۱۹ درتالار رودکی (روز پنجشنبه ١٤ آذر) و ساعت ۹ بعدازظهر همين روز دراين‌تالار، برای‌بارسوم درساعت ۱۱ بعدازظهرروزپنجشنبه ١٤ آذر درسينما پارامونت تکرارخواهدشد. علاقمندان‌ميتوانند بليط اين سانس‌ها را ازتالار رودکی وسينما پارامونت به‌بها ۱۰۰ريال تهيه نمايند.

بزرگداشت دسيكا

پس از نمايش فيلم « دزد دوچرخه » اثر « ويتوريو دسيكا » فيلمساز فقيد سينمای ايتاليا درشب گذشته در تالار رودکی که بااستقبال بی‌نظيرعلاقمندان روبروگرديد، امشب (۱۳ آذرماه ــ ساعت۹بعدازظهر) فيلم «نان وعشق وفانتزی» از دسيكا : هنرپيشه به‌نمايش درمی‌آيد.

قبل از نمايش فيلم، « جينالولو بريجيدا » کــه برای شرکت در بزرگداشت ويتوريو دسيكا به‌ايران آمده ، درمورد دسيكا سخنرانی خواهد کرد.

بازار فيلم

FILM MARKET

چهارشنبه ۱۳ آذرماه

ساعت ½۱۰ صبح :		
با عشق زندگی‌کردن	(يوگسلاوی- درام‌عشقی)	سالن شماره ۱
بين جنگها	(استراليا)	« « ۳
بافور و ترياك	(الجزاير)	« « ٤
حباب	(ايران - اجتماعی)	« « ۲
ساعت ½۲ بعدازظهر :		
سفر	(ايتاليا - درام عشقی)	سالن شماره ۱
گنجشك‌ها	(فرانسه)	« « ٤
شهرقصه	(ايران - موزيكال)	« « ۲
وعده ملاقات	(ژاپن - پليسی)	« « ۳
ساعت ٥ بعدازظهر :		
کمك	(يوگسلاوی - ماجرائی)	سالن شماره ۱
دريای‌های جنوب	(فيليپين)	« « ۲
بابا	(ترکيه)	« « ۳
داش‌آکل	(ايران - تراژدی)	« « ٤
ساعت ½۷ بعدازظهر :		
زمين ترانه‌ايست به‌گناه آلوده	(فنلاند)	« « ۲

WEDNESDAY, 4TH DECEMBER

Time	Title (Country, Type)	Producer/Distributer	Hall
10:30 a.m.			
	"To Live on Love" (Yugoslavia, Romantic Drama)	Yugoslavia Film	1
	"Between Wars" (Australia)	Edgecliff Films	2
	"The Opium and the Stick" (Algeria)		3
	"Bubble" (Iran, Social Criticism)	K.B.M. Co. — Davood Rustaee	4
2:30 p.m.			
	"The Journey" (Italy)	Unitalia Film	1
	"Le Moineau" (France)		2
	"City of Tales" (Iran, Musical Satire)	Panorama Co.	3
	"The Rendez-Vous" (Japan, Detective)	Shochiku Co.	4
5:00 p.m.			
	"Salt" (Yugoslavia, Adventure)	Yugoslavia Film	1
	"South Seas" (Philippines)		2
	"The Father" (Turkey, Tragedy)	Aker Films	3
	"Dash Akol" (Iran, Tragedy)	Rex Company	4
7:30 p.m.			
	"Earth Is Our Sinful Song (Finland)		2

IRAN'S NEW FILM-MAKERS

THE CURSE
(Nefrin)

Director: **Nasser Taqva'i**
Producer: **Rex Cinema**
Scenario: **Nasser Taqva'i**
Photography: **Ne'mat Haqiqi**
Music: **Esfandiyar Monfaredzadeh**
Cast: **Behruz Vosuqi, Fakhri Khorvash, Jamshid Mashayekhi, Kahnamu'i**

A young worker comes to repair a remote island house, surrounded by palm-trees, the home of a married couple and their elderly servant. The husband is a sick, melancholic alcoholic, who in a few years has squandered all his wealth and is now incapable of doing anything positive. The wife is hardworking and would like to start running the farm properly, but she cannot do anything alone. Realizing her husband is totally useless, she persuades the young worker to stay on and help them. The husband becomes extremely jealous of the friendship that springs up between his wife and the worker and his illness leads to insanity, which in turn results in tragedy.



Short Films

WOMEN'S PRISON
(Nedamatgah)

Director: **Kamran Shirdel**
Producer: Ministry of Culture and Arts
Documentary

BABUSH'S PLAYGROUND
(Zamin-e Bazi-ye Babush)

Director: **Nureddin Zarrin-Kelk**
Producer: Centre for the Intellectual Development of Children and Young Adults
Animated, Colour



THE MONGOLS
(Mogholha)
(1973)
Director: **Parviz Kimiavi**
Producer: **National Iranian Radio Television**
Screenplay: **Parviz Kimiavi**
Director of Photography: **Michel Tirié**
Music: **Mohammad Ali Khorasani,** and music from the film "Mad Pierrot"
Cast: **Parviz Kimiavi, Fahimeh Rastegar, Agha Seyyed Ali Mirza, Edris Chamani, Darvish Abbas**

Shown at the Tehran (1973) (Special Jury Prize) and other film festivals.

The director of a television series on the history of the cinema wants to make his first feature film. He has engaged a number of Turkoman tribesmen and even chosen his locations. His wife is writing a doctoral thesis on the Mongol invasion. The director is appointed manager of a relay-station in Zahedan, in remote south-east Iran. His wife does not wish him to accept the post and says, "If you can't establish links with your own wife, how can you go to Zahedan to establish links for television?" One night when the director is preparing his programme, the Mongols of his wife's thesis, his new assignment and his film become mixed up in his dream-world. On the day they come to take him to Zahedan the director is confused. Must he set out again on a journey that he has already made in his dreams?



PRESS CONFERENCES

WEDNESDAY, DECEMBER 4th.		
Luc Simon (Actor, Lancelot du Lac)	10:00 a.m.	Festival HQ
Gina Lollobrigida (Actress, News photographer)	11:30 a.m.	Festival HQ
Bahram Beiza'i (Dir. 'The Stranger and the Fog')	2.30 p.m.	Rudaki Hall
John Boorman (Dir. 'Zardoz')	6 p.m.	Rudaki Hall
THURSDAY, DECEMBER 5th.		
Jean-Claude Brialy (Actor, 'Le Fantôme de la Liberté')	12:00 noon	Festival HQ
Fereidoon Goleh (Director, 'Mandragora')	6:00 p.m.	Rudaki Hall

PRESS CONFERENCE WITH MAS'UD KIMIA'I

At his press conference at the Rudaki Hall on Thursday Mas'ud Kimia'i discussed his film "The Deer".

"Why did you call your film "The Deer"? It is not apparent from the film itself."

Kimia'i: It's something I remember from childhood. There was a school text about a deer caught in the forest by its beautiful antlers, and its ugly legs help it to escape. It was an allegory. In my film I was trying to show the different aspects in human character — some good, some bad — and how they can both be inseparable."

"How would you explain the character of Qodrat?"

Kimia'i: "This is explained in the film. He's a thief, but he's a sympathetic thief, because there are many positive dimensions to his character, especially in his emotional side. He's a human being first and a thief second. You can see when he's looking out of the window that he's sympathetic to the tenants in their fights with the landlord. But as he's a fugitive he can't participate."

"The past of Seyyid is described in speech rather than action. Why is this?"

Kimia'i: "I don't like flashbacks. I want the story to start where the film begins."

"Why?"

Kimia'i: "Because that's the way I like it."

(Ben Mallalieu)

LE FANTOME DE LA LIBERTE

As a result of popular demand, two extra showings of Bunuel's «Le Fantôme de la Liberté» will be presented, one at Rudaki Hall at 9 p.m. on Thursday, December 5 and one at the Paramount Cinema at 11 p.m. the same evening.



PINE RIDGE

As a result of popular demand, particularly from foreign film critics who missed the first performances, there will be a special showing of "Pine Ridge" at 5 p.m. on Thursday at the Film Market, exclusively for Festival guests.

PINE RIDGE

"Pine Ridge", China's first entry in a major international film festival, is the story of mountain farming commune, centring around the harvest and a group of young members who want to learn to be carters, since it is expected that the commune will be able to buy another cart and horses after the harvest. They run into opposition from Chien Kwang, the present carter, who is fearful of losing his job, both because of the loss of prestige and his interest in transporting extra produce grown outside normal working hours, which he sells for individual commune-members on the free market.

A few incidents like a broken harness rope and a loose knot, which causes one of the horses to become sick, cast suspicion on the young trainees. Then it becomes known that Chien is a friend of a Chiang-Kai Shek sympathizer. At this point they throw themselves more energetically into their work, knowing it to be the best therapy.

The film shows Pine Ridge as a happy hard-working community bubbling with enthusiasm for work. The colours are bright in spirit with the happy time of the harvest. Traditional Chinese music is provided by a full orchestra.

The film achieves its limited aim of showing us how pleasant life can be in a mountain commune and how problems can be solved by hard work and collective action.

(Heather Rowe)

EARLY WYLER



Peter L. Wilson

Three cheers for William Wyler! No, four cheers!

Pardon my burst of unseemly enthusiasm, but in the midst of a wasteland of half-made, unmade and wretchedly made films, studded with occasional surprises and moments of splendour (and this is inevitably what a festival with some 300 entries must be), it is a tremendously warm sensation to know that every day, no matter what, one can count on at least one skillful, satisfying, entertaining movie, professional in the best sense of the word. In the context of the Festival, Wyler is like a steady rock, or even a touchstone or yardstick by which each day's experiences can be tested and measured.

Till now, Wyler has been for me a shadowy presence of late-night T.V., a name one has heard, a reputation. The beauty of this well-chosen retrospective is that such a man comes to life, no longer a name in books on cinema, but an artist who matures and develops in the course of ten days and becomes an important factor in one's personal experience of cinema. It is no longer a mystery, for example, that Wyler is named both by the "classical" and the New Wave French directors as one of their relatives (or ancestors) along with Hitchcock and Ford.

I seriously doubt whether there will ever again be a period in cinema to match Hollywood of the 30's and 40's. After the exuberance of the silent era and before the decay which began to creep in with the 50's and 60's, Hollywood achieved a kind of balance between art and commercial appeal which depended on a fully evolved language of cinema which every film-maker, European, Asian or American, must now relate to, whether he uses it or tries to find something new. The elements or grammar of "invisible" montage directed towards a narrative and psychological flow, an intelligent use of stars (as opposed to the tyranny of today's pretty faces), and an insistence on the work as a whole, as a *well-made* entirety.

For a generation brought up to "read" this language almost unconsciously, it is a fascinating task to try to pierce the gestalt, disassemble its elements, see the film not only as a story but also as a construction; in short, to try to understand what the director was doing. Perhaps too much importance can be placed on the auteur theory in relation to the films of this period; directors like Wyler and Hitchcock often take delight in deflating the "Cahiers du Cinema" types who ask them about "art" by replying that they were only trying to make a living. But much as I respect this attitude, I insist that in the early Wyler films, there *is* an auteur at work.

This is least obvious in "Dodsworth" (1936); here we have themes which Wyler is later to develop in his own way, presented in a manner which had already become somewhat conventional: it is a "safe" film. But even its bland assumption of the values of progress, and of the individual who *"does* something", cannot fully detract from Wyler's exquisite sense of pace, or (at least in the first part of the film) his delicate feeling for the development of plot through montage.

With "Jezebel" (1938), however, we are already in the presence of the mature Wyler. Where Walter Huston and Ruth Chatterton failed to give "Dodsworth" the power it needed, Wyler's handling of Bette Davis as the spoiled, wilful, charming, brave southern belle is flawless. Henry Fonda's railroad-minded banker again represents the rugged individual, but he is overwhelmed by Davis's instinctive, socially reactionary but marvellously daring personality. Wyler seems torn in the conflict between the "old ways" of the ante-bellum south and the mechanistic brave new world which his screen-writers (including John Huston) set up as one of the themes of the film. But his camera knows no hesitation — it comes squarely to rest on the visual purity and rough, aristocratic splendour of old New Orleans and the plantation life. Moonlight in the Spanish moss, gallant balls, the yellow fever (death's invisible hand), duels at the oaks at dawn, cheerful, loyal slaves: Wyler uses these things with a nicely controlled nostalgia, with a rich black-and-white film which almost seems to possess colour, and a cast perfect down to the last face in the crowd.

Again there is the conflict between the old aristocracy of the South (now, in 1900, almost a memory) and the mechanistic vision of the North; here Wyler seems more wholly on the side of the "South", though in the character of the young newspaper reporter he recognizes the liberal virtues associated with wider horizons. As in "Wuthering Heights" the cameraman is the famous Gregg Toland, and here he deals admirably with the filmic problems of adapting a play, giving the work the rich "brown" tone of a Victorian tintype, and creating some brilliant, almost abstract compositions with close-ups and interiors (especially the "symbolic" staircase).

Needless to say, there is again the close attention to detail, the careful directing of every minor character, which would seem to be a Wyler trademark, and which assures the "density" of the film's quality and raises it to the standard of a work of art.

By the time this article sees print, we will have experienced almost all of the Wyler retrospective. But there is every reason for this study of "early" Wyler, for even in these films we are dealing with an accomplished artist of mature vision — in the real sense of the word: a craftsman.

powerfully as they might have. "Mary", from Argentina, quite apparently followed its novel episodically, without attempting to use the multi-dimensional possibilities of the cinematic medium, except to utilize a good cinematographer and to linger on those scenes which would have greatest commercial value.

The Iranian film suffers less from the literal interpretation of its parent novel than from an uncertain scrambling of artistic devices, with too much static dialogue and scenes repeated without development. Its treatment of the sex element was, however, one of its better points — the misapplied presence of it brilliantly conveyed in the scene of the courtesan being masturbated by the young prince, who then runs naked into a religious gathering of chadored women; its absence between the two protagonists, the prince and his bride; and its re-emergence in the veiled sadism of the master-servant relationship after the death of the prince's wife.

Sex is purely a bestial affair in "The Family", yet its treatment as such has a poetry of its own, in indicating the pathos of human beings cut off from the normal channels of love, whose life-force is so vital that it drives them to express their love and their need for it, in their own violent, yet poignantly humorous way.

The open question remains whether or not, in this era of art tailored to the mass, the finer possibilities of the cinema can triumph. If sex is misused, being displayed in a prurient or a sadistic manner, for its own sake, it is as dangerous as violence, so often the reverse of the coin. The safer course is certainly that of the Asian films, although, unfortunately sanctimonious pedantry, emerges in its place in the name of building a 'modern' society. So many Asian films, whether Communist or capitalist, are focussed on the material ideals of Western society rather than the strength of the individual which has enriched Asian societies and made them endure through ages of cultural crisis.

Putting the heroine in a freedom-fighter's battledress or a pair of factory overalls to 'make a man' of her, is no more healthy. The films of Miklós Jancsó reflect this, perhaps unconsciously but poignantly, nevertheless. The beauty of woman, the tenderer side of love, merely reflected in a special face, still retains the most powerful cinematic dynamite, when it is presented with all the expansive potential of the art.

TODAY'S FILMS

WEDNESDAY, 4 DECEMBER

Note: in two-film programmes, the short film is listed first.

RUDAKI HALL (Competition)

4 p.m. **'1895, or How Movies Move'** (Finland) and **'Zardoz'** (Eire)
7 p.m. **'Organs on Wheels** (Netherlands) and **'B Must Die'** (Spain)

RUDAKI HALL (Hors Concours)

11 a.m. **'Have a Gut Trip'** (Czechoslovakia) and **'Siddharta** (U.S.A.)

PARAMOUNT CINEMA (Competition Repeat)

11 a.m. and 6 p.m. **'Champollion, ou l'Egypte Dévoilé** (France) and **'Football of the Good Old Days'** (Hungary)
3 p.m. and 9 p.m. **'Room No . . .'** (Egypt) and **'The Stranger and the Fog'** (Iran)

ATLANTIC CINEMA (Festival of Festivals)

11 a.m. and 6 p.m. **'Serpico'** (U.S.A.)
3 p.m. and 9 p.m. **'Céline et Julie Vont en Bateau'** (France)

EMPIRE CINEMA (A Tribute to William Wyler)

11 a.m., 3 p.m., 6 p.m. and 9 p.m. **'The Big Country'** (1958)

CINEMONDE CINEMA (The Cinema of Miklós Jancsó)

3 p.m. and 9 p.m. **'Red Psalm'** (1971)

CINEMONDE CINEMA (Cinema in Asia)

11 a.m. and 6 p.m. **'The Treasure'** (Sri Lanka)

POLIDOR CINEMA (Iran's New Film-Makers)

11 a.m. and 6 p.m. **'Baboush's Playground'** (Nooreddin Zarin-Kelk) and **'The Curse'** (Nasser Taghva'i)
3 p.m. and 9 p.m. **'Women's Prison'** (Kamran Shirdel) and **'The Mongols'** (Parviz Kimiavi)



Red Psalm



Steppenwolf

KEEPING IT STRICTLY PHYSICAL

PART II - SEX

By Terry Graham

One of the notable distinctions between Western and Asian films in the Festival this year was the prevalence of the bared breast in the former, while the latter has tended to keep its heroines discreetly draped. The ubiquitous breast in the West is perhaps a sign of a second Renaissance — this time not in painting but cinema.

The parallel holds in one important area — that of the growing materiality of art — but it breaks down in another — that of the continuing standard of art. While Renaissance painters may have had their personal prurient obsessions, they curbed them in the name of higher expression. Granted that a baroque Virgin might have a bit more worldliness than her scriptural prototype might suggest, but, whether it be an early and sacred Giotto or High Renaissance and pantheistically pagan Botticelli or a downright sensuous Rubens, the painters had only to please their patrons, not, like modern film-makers, please a backer who is aiming to please what he thinks is the market.

Nakedness can be sublime or vulgar, depending on how it's displayed. Two American films in the competition express the contrast. In "Steppenwolf", the camera dwells long and lusciously on the seductive Maria, played by Carla Romanelli, but not only is there not a jot of prurience, a very positive and exciting effect is created. To begin with, Miss Romanelli is a superb actress and her seduction by charade is both humorous and delightfully artless, forwarding the object of the film in a very important way.

In contrast, "California Split" slips nakedness in with a sly and lascivious peeping look — such as the bare bum of a scantily draped topless — and bottomless — bar-girl. Then again, while love-making is a beautiful and healthy — not to say, robust — affair in "Steppenwolf", the one chance for it in "Split" is negated by the suddenly puritanical George Segal, who virtually backs away from the "spread drumsticks", as they are referred to in the Franco-Swiss production, "Le Milieu du Monde". Although there is no sex in "Split", the film reeks of its sweaty presence. In "Steppenwolf", it is an element of the artistic statement, serves its aesthetic purpose and yields to the next stage of development.

In "Le Milieu" the act of making love becomes the real locale of the "middle of the world"; it is, in fact, the central — and box-office-focussed — element in the film, which drapes its display with the shallow justification of a pseudo-intellectual philosophical commentary, repeated by a woman in a Sorbonne-student's claustrophobic tones. The entire film is a build-up to the moment when the hero, a local boy made good, actually "scores". The fact that he is running for election and has a wife and child is virtually incidental to the development of a relationship which even the film-maker realizes is drab enough to discontinue, by having the Italian waitress walk out in the end.

The same basic theme holds for John Frankenheimer's "The Impossible Object" in the Festival of Festivals. Here, at least, in the hands of an American director, the intellectual pretentiousness is shorn away, while the acting, in the hands of well-trained Europeans, is superb. Although still basically a commercial effort, its high-grade technique makes virtually every scene complete and meaningful. Sex here is seldom a happenstance and is, in fact, celebrated. It is a finely handled device, in which the married couples don't participate; only the adulterous lovers. The hopelessness of the extramarital relationship finally comes to a head with the drowning of the baby born of the liaison, but the development of the two lovers is handled so 'filmicly' or audio-visually (rather than strictly and weakly in dialogue, as in the Swiss film) that the real dilemma of their situation springs abundantly clear to the spectator.

In a flashback, 'Object' borrows a sexual device of a different sort out-of-hand from Fellini — the portrayal of frozen nudes with high-society adornments, in an Italian garden, where the elements of classical statues and a mock cocktail party are combined (a tip of the hat to Buñuel, as well!). Though not original, it is pleasantly handled, but leads us further to that masterwork celebration of the life-force, the Festival of Festivals feature, "Amarcord".

Sexuality, anality, boobs and bums, are all paraded in a manner both human and glorious. Fellini's sense of the circus meets his essential humanity in the most perfect marriage ever — in Fellini or anyone else. Be it the group masturbation of adolescent boys or the bashful approaches of a lad to a woman of experience, or the tut-tuttings of a priest, the urge is viewed as part of the exuberance of nature, limited only by the complexes of 'establishment' thinking.

The profound and meritorious message of the Swedish film "Purgatory" — that man must come to grips with materiality *then* transcend it — becomes lost in the murk of preoccupation with the materiality. Were its more complete statement combined with the discipline of "Steppenwolf", which missed the boat, in spite of itself, by over-emphasizing one aspect of the message — i.e., salvation by humour — a superb production might emerge, placing the pulls of nature and the will to transcendance in balanced perspective.

"A Girl Called Mary" and "Shazdeh Ehtejab" show sex employed as a weapon, one of woman's most powerful. They also show that its misuse rebounds back on her who wields it. Both films, however, fall short of expressing this idea as

ganizers always give special consideration to the public and especially to young people and students who are the most enthusiastic film-goers. This is apparent in our retrospectives and the new section this year "The Festival of Festivals", which was planned entirely for the benefit of Iranian audiences. The quality of films shown by Iranian cinemas is sadly on the whole extremely low, restricted to third and fourth-rate films, and we feel the only practical solution, despite the organizational difficulties involved, of bringing to Iran quality films, and not just American or European ones, is by the establishment of the Festival of Festivals. This programme also provides an idea of the overall quality of the best films of other festivals for the benefit of people who want to comment on the standard of films at the Tehran Festival.

Question: Does the importance you attach to the public give rise to the danger that the Festival will over-emphasize famous films and tend towards "safe values" or even "popular" taste?

Answer: Neither in Competition nor in the other Festival programmes has there been or will there be any precedent for choosing a film for its commercial merits or the possibility of it being a popular hit. For this, we have the Film Market, which does a good job in screening films for distributors and cinema executives, in sessions not open to the public.

But I take it you want to know whether we give preference to films by famous directors over films by unknowns, or, given the fact that American and Italian films are the big pulls in Iran, to what extent are we prepared to provide competition from cinematically less well-known countries. I will answer this very frankly by saying that in my opinion a film festival must be first and foremost a place for discovering new talent.

Ingmar Bergman was discovered at the 1956 Cannes Festival. Today his fame has no need for festivals, juries or critics. Lotfi Akad, Khaled Sadiq, Bahram Beiza'i and Sohrab Shahid-Saless all won their spurs at the Tehran Festival, and the notice they attracted will have a positive effect on their careers, as they have become known in professional circles and even to the general public. This in turn will give a boost to their own countries' fledgling cinema industries.

One could go as far as to say, for example, that in the Competition section the Tehran Festival should in the case of equal merit tilt towards unknown films, new directors or young film industries. By "equal merit" I mean that in the Competition section at least films should reach a minimum standard of human and cinematic values. No selection committee can put a film into competition which in their view lacks such values just because it is by a new director or is the product of a little-known national film industry. In the Second Tehran International Film Festival we were asked why we only selected films produced by Government bodies, forgetting that the 11-man selection committee was not divided into Government and private persons. They simply saw more values in some films than in others and made their selection on this basis.

It is not of course sufficient for just the Festival organizers and the Jury to seek out fresh and undiscovered talent. The ordinary Festival-goer and the film critic must play a more active role in the search. For example, last year such masterpieces as "Sinbad", "Home Sweet Home", "The Emigrants" and "The New Land" were received in silence with no critical or intellectual reaction whatsoever, simply because they did not represent "safe" values. I remember a television programme dealing with the films shown at the Tehran Festival in which a critic asked "Where in the world would a film like 'The Bride' be shown in a film festival competition?" Yet after we had shown it, a number of festivals in Europe and the United States contacted us to get this film for their own programmes and we were able to help them.

The organizers and selection committee of a festival know, for example, that a film like "Profession: Reporter" by Antonioni almost certainly has the requisite values to make it suitable for inclusion in a festival, and no special cinema sense is needed to see that. But next there is the question of getting the film you want, which all depends on the director, the producer, the distributor for this part of the world agreeing for it to appear. If even one of these parties objects, the film will not appear. In the case of "Profession: Reporter" because of a difference of opinion between the director and the producing company the film has had to be re-edited and won't be ready till February 1975.

In the case of unknown films, however, you cannot rely on previous knowledge, but only on experience and your cinematic critical sense. It is this that causes the selection committee to select one film and reject another.

Question: Some criticisms have been made that this year's Tehran Festival has too many programmes, that you cannot see all of them and it has been proposed that the period of the Festival should be extended and the number of programmes reduced. Your opinion?

Answer: This is like complaining that there's too much to see in the Louvre even over a two or three week period, or asking a big publisher why he brings out more books than any one person can read!

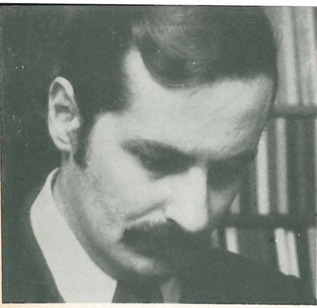
Although I find the criticism illogical I would like to put on record that the Tehran Festival will never become a vast cinema supermarket nor a private boutique for a small group of Iranian film-goers and foreign participants. The importance of a festival is not only in the quality of its films but also in its physical dimensions. We do not want the Tehran Festival to be just one of 200 or so other festivals. Our aim is to make it one of the two major film festivals in the world by 1978 without necessarily copying the formula for success adopted by the other top festival.

On the contrary, I would like to see the Tehran Festival as "a festival with a difference", the difference being due to geographic factors and our national characteristics.

With regard to the length of the Festival this year we have extended it to 12 days and we hope, perhaps over the next three years, to extend it gradually to 15 days, which is the maximum permitted under the current general regulations of the International Federation of Film Producers' Associations.

I ought perhaps to add that the apparently simple problem of the number of days of a large festival is really quite a complicated one, and depends on such factors as budgets and organization.

It must also be mentioned that apart from its function of discovering works of merit, a festival must also have the objective of giving a comprehensive view of the current state of the cinema in various parts of the world. Unfortunately this cannot be done by limiting yourself to a few masterpieces and works of acknowledged quality. The day a festival restricts itself to such a straitjacket its whole raison d'être as far as helping the art and language of cinema and propagating the medium of film is concerned is destroyed.



Note: Two months ago, Cinema 53 interviewed **Hagir Daryoush** on the subject of the objectives of the Tehran International Film Festival. As similar questions have been asked by a number of Festival participants a translation of the interview is given here.

WHAT THE TEHRAN FESTIVAL IS ALL ABOUT

THE SECRETARY GENERAL EXPLAINS

Question: What changes will you make in the Third Tehran International Film Festival?

Answer: When a baby is born it brings with it a host of genetic characteristics and a set of biological "programmes" or instincts. Its growth is really a question of the prevailing conditions for realizing and extending the scope of these characteristics and programmes.

As the baby grows up we cannot talk of its "change" on a year-to-year basis.

Nothing really changes, rather what the child is is developed and revealed.

It's the same with the Tehran International Film Festival, which was born with a certain set of genetic characteristics. We are trying not to destroy or replace these, but to develop them in the most fruitful way, or, to put it differently, to attain all the dimensions of its particular identity. What are these genetic characteristics, you may well ask. First, the Festival belongs to human cinema and humanity as a whole, and it is trying to strengthen and encourage this type of cinema. You could hardly expect anything else from a festival born into a humane cultural tradition several thousand years old. Secondly, by its continuity this festival is attempting to see that cinema possessing humane, cultural and artistic values is not exclusively a privilege of the West, by securing a balance in its programmes between the products of the industrialized countries and what is rather arbitrarily called "the Third World", particularly Asia, Africa and Latin America.

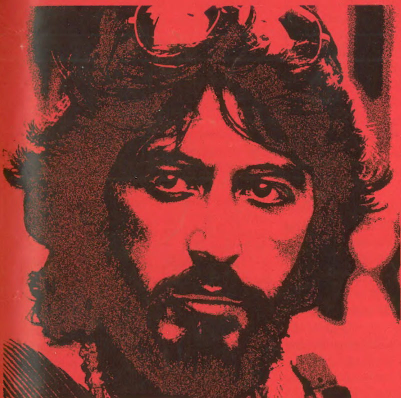
You may object that, first, is a festival capable of creating national film industries of value when a chain of complicated economic, cultural and political factors are the decisive factors in determining the cinema of any given country, and, secondly, given the fact that Western cinema is quantitatively and qualitatively far superior how can a festival achieve such balance today? My answer to the first question is that in over 20 years in the film business I have seen some brilliant sparks struck in the East which because the time was not ripe faded away into nothingness. The Tehran Festival wants to do all it can to turn these sparks into flames.

It is the duty of the Tehran Festival to ensure that the work of such talents as Khaled Sadiq and Sohrab Shahid-Saless and others who will be discovered in future years will not be overwhelmed by a lack of appreciation, economic pressures or other factors. If the Tehran Festival can continue to find a significant number of such sparks it will be performing a valuable service to the cinema industries of such countries. The answer to the second question is that since the West has a clear-cut superiority in terms of both quality and quantity if we overdo the emphasis on balance in our competition section we are attacking the very concept of competition. I do not just mean balance within a specific programme, but overall balance. For example, this year our retrospectives pay tribute to an American and an East European director and alongside these we have "Cinema in Asia" and "New Iranian Film-Makers". This is an example of what I mean by balance. Thirdly, the Tehran Film Festival has become popular event, catering to all lovers of the cinema in Iran. (And I use the word popular in its original sense.) In planning the Festival programmes the or-

cinema 53

Dec. 4 - 1974 10

THIRD TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



سرپیکو

ساخته :

سیدنی لومت

"SERPICO"

Directed by **SIDNEY LUMET**



زاردوز

ساخته :

جان بورمن

ZARDOZ

Written, Produced JOHN BOORMAN